

中國文學史

中国科学院文学研究所

中国文学史編写組編写









中国文学史

三

中国科学院文学研究所

中国文学史编写组编写



人民文学出版社

一九六二年·北京



目 录

元代文学

第一章 杂剧的兴起和繁荣.....	712
第一节 元代社会经济、政治对文学的影响	712
第二节 元杂剧的兴盛及其原因	715
第三节 元杂剧的几个特色	719
第二章 关汉卿.....	723
第一节 关汉卿的生平	723
第二节 《窦娥冤》	725
第三节 《救风尘》、《望江亭》、《调风月》、《拜月亭》和 《单刀会》	728
第四节 关汉卿杂剧的特色和成就	734
第五节 关汉卿的散曲	737
第三章 王实甫.....	739
第一节 王实甫的生平	739
第二节 《西厢记》的主题思想和人物形象	741
第三节 《西厢记》的艺术特色	747
第四章 白朴和馬致远	752
第一节 白朴	752
第二节 馬致远	756

第五章 前期其他杂剧作家	764
第一节 康进之 高文秀 纪君祥	764
第二节 杨显之 石君宝 尚仲贤 李好古	769
第三节 李直夫 张国宾 李潜夫	773
第六章 后期杂剧作家和无名氏的杂剧	776
第一节 郑光祖	777
第二节 宫天挺、秦简夫等	780
第三节 无名氏的杂剧	783
第七章 元代散曲	787
第一节 散曲的兴起	787
第二节 前期散曲作家	789
第三节 后期散曲作家	791
第八章 元代诗歌和散文	798
第一节 元代诗文发展的概况和特点	798
第二节 刘因、萨都刺、王冕和其他诗文作家	801
第九章 南戏	809
第一节 南戏的发展	809
第二节 《拜月亭》和其他作品	812
第三节 高明的《琵琶记》	817

明代文学

第一章 明初文学	824
第一节 明初经济、政治、文化政策对文学的影响	824
第二节 诗文	826
第三节 杂剧和传奇小说	834
第二章 《三国志演义》	838
第一节 作者生平思想和作品题材来源	838
第二节 《三国志演义》的思想内容	841

第三节	《三国志演义》的创作特色	846
第四节	《三国志演义》在文学史上的地位和影响	851
第三章	《水浒传》	854
第一节	《水浒传》的形成	854
第二节	《水浒传》所反映的农民革命	855
第三节	《水浒传》的艺术成就	864
第四节	《水浒传》的影响	871
第四章	成化至隆庆时期文学	875
第一节	社会经济、政治对文学的影响	875
第二节	诗文	877
第三节	戏剧	887
第四节	散曲	897
第五章	《西游记》	902
第一节	《西游记》的形成及其作者	902
第二节	《西游记》的主题思想和人物形象	906
第三节	《西游记》的艺术特色	914
第六章	万历时期文学	919
第一节	社会经济、政治和哲学思想对文学的影响	919
第二节	诗文	922
第三节	戏剧	933
第七章	《金瓶梅》和其他长篇小说	942
第一节	长篇小说的繁荣	942
第二节	《封神演义》	946
第三节	《金瓶梅》	949
第八章	汤显祖	954
第一节	汤显祖的生平	954
第二节	《牡丹亭》	955
第三节	汤显祖的其他作品	961

第九章 短篇白話小說的繁榮	964
第一节 馮夢龍和《古今小說》	965
第二节 《拍案驚奇》和其他擬話本	972
第三节 明代擬話本的艺术成就	975
第十章 明末文学	978
第一节 社会动乱对文学发生的影响	978
第二节 詩歌	980
第三节 散文	983
第四节 戏剧和小说	986
第十一章 明代民歌	991
第一节 民歌的兴盛	991
第二节 明代民歌的思想和艺术	994

清代文学

第一章 順治、康熙时期的文学(上)	1002
第一节 清初社会经济、政治对文学发展的影响	1002
第二节 詩歌、散文	1005
第二章 順治、康熙时期的文学(下)	1020
第一节 小說	1020
第二节 戏剧	1028
第三章 蒲松齡	1037
第一节 蒲松齡的生平	1037
第二节 《聊斋志異》	1039
第三节 蒲松齡的“俚曲”	1047
第四章 洪昇和孔尚任	1050
第一节 洪昇和他的《长生殿》	1050
第二节 孔尚任和他的《桃花扇》	1056

第五章 雍正、乾隆时期的文学	1062
第一节 社会经济、政治、文化对文学的影响	1062
第二节 诗歌	1065
第三节 散文	1072
第四节 戏剧	1075
第五节 小说	1081
第六章 吴敬梓	1085
第一节 吴敬梓的生平和思想	1085
第二节 《儒林外史》对封建社会的抨击	1087
第三节 《儒林外史》的艺术特色及其影响	1095
第七章 《红楼梦》	1099
第一节 《红楼梦》的作者	1099
第二节 《红楼梦》对封建社会的批判	1101
第三节 《红楼梦》的主要人物形象	1104
第四节 《红楼梦》爱情的广阔社会意义	1112
第五节 《红楼梦》的艺术成就	1114
第六节 《红楼梦》的巨大影响	1118
第八章 嘉庆、道光时期的文学	1120
第一节 鸦片战争前夕的社会经济、政治对文学的影响	1120
第二节 诗歌、散文	1122
第三节 小说	1128
第四节 地方剧	1132
第九章 民歌和讲唱文学	1134
第一节 民歌	1134
第二节 讲唱文学	1138

元 代 文 学

第一章 杂剧的兴起和繁荣

第一节 元代社会经济、政治 对文学的影响

元朝是蒙古族在中国建立的一个王朝。蒙古族本来散居于鄂嫩、克鲁伦、土拉三河的上游（今蒙古人民共和国境内肯特山以东地带）。但是自从元太祖成吉思汗时代起，这个部族就逐渐南移。他的军队时常进出于长城的古北口和居庸关，到河北山东一带活动。经过将近三十年的战争，元太宗窝阔台终于夺取了女真族统治下的中国北部的金朝的政权。此后，再经过四十年长期战争，元世祖（忽必烈）至元十六年（1279）又复灭了汉族在南方的宋朝的政权，这样就控制了整个中国的土地。

元朝建立以后，由于民族间的复杂关系，使得这个时期的中国政治、经济、文化等方面呈现一种特殊形态。经济上，农业和手工业的生产中出现大量的奴隶劳动。这是和蒙古族统一中国的过程、同时也是和蒙古社会由没有充分发展的奴隶制急剧过渡到封建制的过程有关系的。蒙古统治阶级习惯于畜牧业的经营，对于农业经济的重要性最初认识不到。他们在对金朝的作战中，把田地荒废成为牧场，大量地掳掠人民，并迫使他们充当

奴隶。同样，为了滿足制造武器和工艺品的需要，他們把手工业者集中起来，設置軍器局、織染局等等。元太宗灭金后拘略民匠七十二万户，元世祖三次拘略江南民匠四十多万户。这些民匠都被安置在全国各大市鎮。就生产的規模和生产过程中的分工协作的程度說，比起南宋来，有所发展。但是劳动者的社会地位却在“匠不离局”的規定下，受到更加殘酷的监督和奴役。政治上，蒙古統治階級一面保留了他們自己的“千戶”“万户”的軍事組織，一面采用了赵宋王朝的一套官僚制度，形成一种特殊的鎮压人民的行政体制。他們規定汉族人和女真族人只能担任次要的官职，主管长官都由蒙古或色目人（指西域及欧洲的各族的人）充当，推行一种民族歧視政策。他們还限制汉族人民携带随身武器和自由集会。至于文化方面，蒙古統治階級一面接受儒家思想、程朱理学，但另一方面又保持他們本族原有的一些习尚，如同对于妇女貞节观念的輕視和对于喇嘛教的崇拜。宗教在元朝社会生活中产生了一些新的情况，这表现在宗教和政治的緊密結合，佛教（喇嘛教）徒公开参預政治活动。道教这时已正式分裂为几个宗派。傳統的正乙天师道，只能主管江南地区的道教事务。在北方有了新的全真、大道、太一等教。这些道教徒在神仙黃老的学說掩护下，虽然閉門修煉，拒絕征召，但也有不少人为蒙古統治階級所利用。至于喇嘛教作佛事时，僧人与“倡优百戏”一起唱歌跳舞，个别喇嘛甚至畜女乐，这固然使得“侈观听”的世俗歌舞随着宗教的推行而获得傳播，然而同时也表现了喇嘛教这种作风不符合早已流行于汉族的佛教的清規戒律。

元朝社会、政治、經濟、文化的这种特殊形态，反映了国家內部民族之間矛盾的存在和不可調和性，以及民族矛盾和階級矛盾的互相結合的复杂性。在这种情况下，汉族知識分子发生

了分化；一部分人跟着蒙古統治階級走，高官厚祿，一部分人徬徨苦悶做隱士。但生活比較貧苦的知識分子却多半自食其力，不做元朝的官，有時他們目睹人民過着被奴役的勞困生活，不免流露出對統治集團的不滿。知識分子這種分化對於元代文學創作起了直接的影響。一般說來，元代文學中的詩歌詞曲，散文小說，雜劇南戲等等，有一個好的共同基調，就是反映出來了那種同情民生疾苦和抗議民族壓迫的憂國憂民的思想，這個思想是蒙古統治階級推行民族歧視政策和瘋狂奴役勞動人民的必然產物。但是詩歌、詞曲、散文、小說、雜劇、南戲也各有其自身的特点。傳統的詩詞、散文是一種情調，而雜劇、南戲、小說又另是一種情調。只有散曲較為複雜，它和雜劇相近，只是體制長短不同，有曲子而無科白，僅供清唱，不能上演。但思想內容方面有時和雜劇接近，有時和詩詞接近。換句話說，詩詞散文的总的特点是，作者多半是社會地位較高，題材偏於身邊瑣事和酬世贈答之作，反映出來的是封建統治階級的上層人士的生活面貌和思想感情，有時也出現一些反映統治階級內部矛盾的作品。至於小說和戲劇却顯出另一特点，那就是作者們一般都是“門第卑微，職位不振”的社會地位比較低的人。題材也偏於廣大人民所熟悉的民間傳說和普通人民的社會生活。表現出來的也是接近於被壓迫被損害的人民群众的思想感情。這裡，作為上流人士怡情遣興的詩詞和作為廣大人民群众的精神食糧的小說戲劇，不僅只是體裁不同，在內容上也有很大的區別的。這就是說，由於社會政治經濟而形成的漢族知識分子的分化，那些跟着統治階級一鼻孔出氣的人，只能寫出一些生活無聊和精神空虛的消閑的作品。官場得失，人世悲歡离合成了他們最常見的主題。他們由於出身於富裕階層，有較高的文化修養，雕繪字句也是這

些作品的另一特征。然而小說戏剧的編写者却不如此。他們不願意过奴顏婢膝的生活，有的人还要靠写作補助衣食，他們有丰富的生活感受，因而他們的作品具有现实性和斗争性。这中間散曲的作者們的身份比較复杂，普通知識分子写，达官貴人也写。其中有許多抒发人民思想感情的东西，也由于散曲題咏多数出現于酒筵歌席的場合，因之作品沾染上很多不健康的情感。总之，元代文学从各个角落、各种角度反映了当代的社会面貌。而由于作者的社会地位不同，民族矛盾和阶级矛盾的复杂关系，不同的体裁的文学作品分別表现了不同阶级不同阶层的人們的思想感情。

第二节 元杂剧的兴盛及其原因

元朝文学創作，一般說来，杂剧的成就最大。杂剧产生于金末元初的蒙古时期（1206—1271），是一个新生的剧种。它发展到了至元、大德（1265—1307）年間，正像幼苗长成了大树，枝条茂盛了。这种体裁的兴盛，有其特殊的历史原因。元世祖宣称：“凡小大政事，順民之心所欲者行之，所不欲者罢之。”（《元史：世祖本紀》）一面采取各种措施恢复农业生产，一面改进手工业者的生活待遇，給城市商业經濟带来了繁荣局面。意大利人馬哥孛罗曾在他的游記里說，中国南北各地，商业城市星罗棋布。当时京城大都（今北京）成了东方的商业中心。貨物輸入运出，川流不息。造成“世称元治以至元、大德为首”（《元史：食貨志》）的局面。城市經濟的繁荣安定，給予杂剧兴盛安排下来一个有利的条件。当时著名的杂剧演員如珠帘秀、天然秀和杂剧作家都有亲密的交往。夏庭芝《青樓集》記載了不少名重京师的演員。有

的演員的名字在群众当中广泛地傳播，如“京師謠曰：‘人間孫秀秀，天上鬼婆婆。’”城市居民对于杂剧的要求和爱好，刺激作家的創作，而当时的杂剧作家又大半是接近下层的知識分子。这些知識分子絕大多数也和普通人民一样遭受到各种各样的迫害。共同的命运促使他們对人民进一步接近和了解。許多作家积极地反映了广大人民的生活和斗争，并通过历史和傳說中的人物奋斗的胜利，曲折地表达了被侮辱被損害者的希望。同时由于有些作家还利用了书会的組織形式，同艺人合作編写剧本，或者亲自登台演出，就使他們一方面便于吸收艺人們在实践中的种种經驗，一方面又能更好地把自己的才能貢獻給杂剧創作。而这种演員、作家亲密合作和互相学习，对杂剧的兴盛和发展也起了一定的促进作用。

还有一个有利的条件，就是蒙古統治階級对歌舞、戏曲的爱好。南宋孟珙《蒙鞑备录》說：“国王出师，亦从女乐随行。率十七八美女，极慧黠，多以十四弦等彈大官乐，四拍子为节，甚低，其舞甚異。”其实不只是国王出师如此，大将出师也是一样。至元二十二年（1285）唆都侵略越南，軍中亦随带优人。《大越史記全书》卷七《陈紀》三說：“先是破唆都时，获优人李元吉，善歌。諸势家少年婢子，从习北唱。元吉作古傳戏，有西方王母献蟠桃等傳。其戏有官人、朱子、旦娘、拘奴等号，凡十二人。着錦袍綉衣，击鼓吹簫，彈琴撫掌，鬧以檀槽，更出迭入为戏。”（轉引自明淨《越南史略》中譯本）耶律楚材《贈蒲察元帅》也說：“素袖佳人學漢舞，碧髻官妓撥胡琴。”蒙古統治階級在战争中都不忘对于伎乐的欣賞，平时就更不用說了。据《元史·百官志》，元代統治者把管理“乐人”的教坊司置于正三品的高位，元仁宗延祐二年（1315）还准备擢用伶人曹咬住为礼部尙书，可見他們对于这方

面的重視。元代皇帝在每年元旦、節令朝會的末了，都要叫伎人唱〔新水令〕〔沽美酒〕〔太平令〕一套曲子^①。這種情況足以說明元統治者十分愛好戲曲，對雜劇的繁榮當然不會是毫無關係的。

戲曲本身的发展也給予雜劇興盛打下一个良好的基础。元雜劇最初是北方劇種之一，後來才推行全國的。它的唱腔有冀州調和中州調（魏良輔《南詞引正》）。仇遠和他的朋友在竹素山房小飲，寫的詩中說：“吳下老伶燕中回，能以北腔歌落梅。”（《金淵集》卷二）他也提到北腔。唐代，河朔即流行一種地方戲叫“踏搖娘”（《旧唐书·音乐志》）。這種戲有歌，有舞，有說白，還有管絃伴奏。當時演出的情況是“丈夫著婦人衣，徐步入場，行歌。”“及其夫至，則作毆斗之狀，以為笑樂。”另外“又加典庫”，增一角色，從中調弄。戲劇場面相當熱鬧。常非月《談容娘（即踏搖娘）》詩：“舉手整花鈿，翻身舞錦筵。馬圍行處匝，人簇看場圓。歌要齊聲和，情教細語傳。不知心大小，容得許多怜！”（《全唐詩》卷二〇三）除開描寫當時演出實況外，還稱述這一劇種如何獲得人民群众的愛好。宋金時期這個地方劇流傳情況，史籍失載。但流行於金中都（今北京）的院本，也是北方的一个劇種。這個劇種在演出方面有歌有舞有科白，而且注重發科調笑，和“踏搖娘”應有聯繫。這個較早流行於河北的劇種，對元雜劇有直接的影響，許多劇目都是相同的，就是明顯的證據。和元雜劇有密切的關係的還有宋金以來的諸宮調。諸宮调用多種宮調來說唱一個故事，這對元雜劇曲

① 《陽春白雪》卷五，無名氏《雙調新水令》：“大元開放九重天，拜紫宸玉樓金殿，紅搖銀燭影，香裊御爐烟，奏鳳管冰絃，唱大曲梨園，列文武官員，降玉府神仙，齊賀太平年。”疑比即元日朝會用的曲辭。《野荻編》卷七：“元時……有玉宸院，則教坊、梨園，亦加官至平章事，此胡俗不足言。”

調的运用和从叙事体向代言形式的转变,也有明显的借鉴痕迹。因此,大致可以说,元杂剧是北方地方戏院本和宋金古典傳統的諸宮調两者結合的产物。它是在綜合和继承前代文艺形式的基础上成长起来的一种新型的文艺样式。这种文艺样式比院本体制大,篇幅长,而較諸宮調則变化多而繁富。这是它的优越性。它发展到至元、大德时期,出现了大作家如关汉卿、王实甫、馬致远、白朴等。偉大和优秀的作品如《寶娥冤》、《西廂記》、《汉宮秋》、《墙头馬上》等。这些作品有的反映了社会重大事件,有的描写了生活中的切身問題,有的取材于历史故事和神話傳說,也有的直接刻划了当时的真人真事。作家們的風格有的热情洋溢,有的細膩婉曲,有的情致纏綿,有的冷峭幽僻,真是百花齐放。据《录鬼簿》的記載,这个时期的作家写的作品最多。这些作家作品多,如关汉卿一人就写了六十多个剧本,题材也十分广泛。因此,就杂剧創作說,不能否认这是一个繁荣的时代。

杂剧繁荣的直接原因,朱經的《青楼集序》接触到这个問題。他說,“我皇元初并海宇,而金之遺民若杜散人、白兰谷、关已斋輩,皆不屑仕进,乃嘲風弄月,留連光景。庸俗易之,用世者嗤之。”似乎认为这些人之所以从事杂剧創作,原因是他們輕視功名富貴。鍾嗣成《录鬼簿序》也把从事杂剧事业和“高尚之士,性理之学”对立起来。这就是說,他們把創作杂剧当做自己的事业,当做人生“安身立命”的据点。这种严肃的态度使他們的創作获得滿意的成績。他們用他們各自的成就丰富了那个时代的剧坛,造成兴盛的局面。但是这只能說是一个方面。元杂剧的繁荣与当时政治形势的安定,封建道德的約束性的松懈,和在一定历史条件之下作家的物质生活不太优裕,以及作家政治和思想的进步是分不开的。

至元、大德时期的政治局面，在元朝說来是比较稳定和清平的。統治阶级在一定的程度上裁撤了一些貪官冗吏，并要求中央和地方官吏在減輕人民負担以及緩和民族矛盾等方面，做了一些工作。但是他們这样做并不意味着放下屠刀，放松对人民的鎮压和防范。同样，这个时期的倫理道德的強制力也比较弱，这是由于蒙古族本身的社会生活中沒有节孝等观念和习惯，而至元时期对于汉族文化接受和宣揚还只注意到制礼作乐和定朝仪一类与帝王有直接关系的问题，对一般倫理观念还未提到日程上来。有意的提倡节孝是从元仁宗皇庆（1311—1313）以后才逐渐开始的。也就是說，封建倫理体现于私人生活和个人行为上，統治阶级起初的要求是不严格的。（当然，汉族人民本身的傳統倫理道德势力还是存在的。）这就給予作家写作以較广的活动園地和較少的束縛，对于作家写作是一个有利的环境。在元杂剧的繁荣时期，根据《录鬼簿》記載，大德以前的三百四十五个剧本中，从剧目标题看只有十四个是宣傳封建倫理的，其他絕大多数的作品都充滿着对丑恶现实的憎恨和美好生活的憧憬，这也表明作家不很热心于宣傳封建道德。令人惋惜的是这些作家由于社会地位低，他們的生平事迹沒有被詳尽地記載下来，以致他們創作活动的具体情况无法了解，只能凭借作品本身和后人的片段記錄，推想他們的生活、思想和政治态度。但是那些优秀的剧作家政治上比較进步，生活比較清苦，却是无可怀疑的事实。

第三节 元杂剧的几个特色

杂剧是北方的一种有濃厚地域性的新兴文学样式，不管內容还是形式，和以前各个时期的文学相較，它有下面几个特点。

一、新型作家的出現：从作家的社会地位来看，像前面所指出的，杂剧作家多数是生活比較貧困的普通知識分子。他們当中，有的是“书会才人”；有的与演員一起粉墨登場，参加演出；有的本身是职业演員；有的虽然出身地主階級，受过足够的教育，但是怀才不遇，充任下級官吏。这种情形，有力地說明了促进文学面貌改变的一个因素是一些和人民发生密切联系的新型作家的出現。这些新型作家在他們的作品里面真实地反映了人民群众的生活情調、思想感情和願望。

二、广泛地反映了各阶层的生活：从題材上看，元代杂剧所反映的生活显然要比以前的文学来得广泛而深入。上自最高的封建統治者皇帝，下至受剝削、受压迫的普通人民，他們的形象、思想、感情和日常生活，广泛地出現在作家們的笔下。尤其突出的是，下层人民的生活被許多作家比較細致地描写着。农民起义队伍中的英雄好汉、小商人、小手工业者、漁翁、樵夫、庄稼汉、流浪者、受冻挨餓的老百姓、穷困潦倒的书生、妓女以及养女等等，这些社会地位低下的普通人民在文学作品中普遍地成为主要的正面的人物形象。宋代話本在这方面曾經开拓了文学描写的新領域，元代杂剧在这个基础上作了更大的努力，使它得到了扩充和提高。

元代杂剧不仅反映了一般的社会生活現象，而且还表現了封建社会中的某些本质的事物。它歌頌了以劳动人民为主体的对封建統治集团所进行的各种形式的反抗。它抨击和嘲笑了封建統治階級的帮凶和爪牙，包括大大小小的貪赃枉法、糊塗愚蠢的官吏，殘害人命、橫行霸道的土豪劣紳。而作为一种殘酷的經濟剝削，元朝特有的高利貸羊羔息，也被揭示了出來。

三、剧本內容体现了进步的政治理想：从文学和政治的关

系方面說，和以前的文学作品比較起来，元代杂剧更多地、更直接地反映了封建社会中的阶级斗争。例如，用水滸故事作題材的作品多达三十几种。这些作品歌颂人民的力量和智慧，歌颂农民革命。它們为农民革命的史詩《水滸傳》的出現打下了基础。这种用肯定的立場来描写农民革命，体现了人民的政治理想。

同样，和以前的文学比較起来，元杂剧具有更强烈的更尖銳的叛逆思想。如同《寶娥冤》中，作者除开通过寶娥这一形象指責“官吏无心正法，百姓有口难言”的不合理的封建政治外，更进一步呵天罵地，控訴了那个被认为正义的主宰的皇天后土，表現出来了一种激烈地反抗和斗争的普通人民的意志。

此外，元代杂剧通过一些魚肉人民的权豪势要的刻划，暴露了当时社会上的封建压迫的血淋淋的现实。而在当时的社会上，最高的和主要的統治者却是蒙古族的上层分子。对广大的被压迫民族人民來說，他們和蒙古統治阶级的矛盾是阶级矛盾，也是民族矛盾。有些杂剧作品通过阶级矛盾来間接地表現民族矛盾，把民族的敌人也看成是阶级的敌人，这些作品对蒙古統治阶级的批判和譴責則反映了全体受压迫人民的思想感情。尤其是許多剧作家把統治阶级中的人物常常是描写得很愚蠢，而受凌辱的人民总是十分聪明的。正是在这一点上，元代杂剧显出了自觉的独特的斗争方式。

四、特殊的形式：从整个文学史上的文学形式的演变来考察，元朝正是处于一个轉折点的时期。在这以前，傳統的文学体裁是抒情的詩歌散文，而从此以后，文学作品的体裁出現了新的有情节、有人物、以叙事为主的戏剧和小说，因而詩歌和散文丧失了霸占文坛的局面。

作为新的文学样式的元杂剧，不同于宋代的杂剧，而有它自身的特点。首先是这种剧本通常由四个套曲或說四折組成^①，有时为了剧情的需要，加上一只或两只小令或說楔子穿插在剧本中間或置于剧首。每本杂剧的末尾有两句、四句、或八句的詩句，用以結束全剧情节，概括全剧內容，叫做“題目正名”。

杂剧的唱詞几乎无例外地由一个角色从头到尾唱到底。例如，关汉卿《关大王单刀会》，这里面虽然由乔公、司馬徽、关羽分別歌唱，但实际上他們三个人物都是由正末一个演員扮演的。因此剧本有时标明“旦本”或“末本”。

杂剧这种体裁的另外一些特色，是它的唱詞在音乐上要求既极为严格而又富于变化。杂剧的唱詞接受隋、唐两代燕乐系統的影响，一定要协宮調。杂剧宮調下系有許多单个的曲子，叫做只曲。每一个只曲有一个特殊的名称，不同曲調的只曲联綴成为套曲，前人把它称做一折或一段。一折里的只曲要押同一韵脚。曲詞的联綴必須以属于同一宮調为前提，只曲在套曲中的排列次序也有一定的規則。这样看来，要求是很严格的。但是每一支只曲的长短不一，曲調各異，又使韵律不致流于死板，而在节奏上有所变化，比諸宮調显得波瀾壯闊。此外在宾白方面，由于它接受唐、宋以来的杂剧的傳統，插科打諢，富有幽默的趣味。喜剧如此，悲剧也如此，构成了元杂剧創作中的一个突出的特点。

上面所說的几个特色，使元杂剧在中国文学史上获得了不朽的地位。

① “一个套曲”通常叫做“一折”。但有人对“折”的解釋有不同的看法。这里采取习惯用法。

第二章 关汉卿

第一节 关汉卿的生平

关汉卿，名不詳，号已斋（一作一斋），大都人^①。他大約生于元太宗（窝闊台）在位的时代（1229—1241）。《录鬼簿》說他曾任太医院尹^②。元末熊自得編纂的《析津志》^③，載有他的小傳，其中介紹他的为人說：“生而倜儻，博学能文，滑稽多智，蘊藉風流，为一时之冠。”

在元代杂剧作家中，他的創作活动开始得較早。他和同时的其他一些志同道合的作家維持着广泛的友誼的联系。从《录鬼簿》的記載可以看出，楊显之是他的互相評改作品、商酌文辞的莫逆之交，梁退（一作进）之、費君祥等則是他的朋輩。散曲家王和卿也是他的友人^④。著名的女演員珠帘秀也和他有着来往。

① 关汉卿的籍貫，前人有不同的說法。此处据《录鬼簿》。乾隆《鄆州志》卷八說他是鄆州（今河北安国）伍仁村人；《元史类編》卷三十六說他是解州（今山西解县）人；《析津志·名宦傳》則說他是燕人。

② 天一閣本《录鬼簿》作“太医院尹”。但同书《非衣梦》題目正名中的“錢大尹”亦作“錢大尹”。由此可見，“尹”、“戶”，可能形近而訛。

③ 《永乐大典》卷四六五三天字韵引。

④ 元陶宗仪《南村輟耕录》卷二十三載有关汉卿、王和卿互相“譏謔”的逸事。

在当时的戏曲界，他显然是个相当活跃的人物。

他擅长歌舞，精通音律，不但编写了大量的剧本，还常常亲自参加舞台演出的实践。所以，明代臧懋循在《元曲选序》里说：“关汉卿辈……躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞。”这样的生活，既使他掌握了比较丰富的舞台经验，又使他更多地理解到广大观众的要求和心理。

南宋灭亡以后，他南下漫游。元世祖至元十四年（1277）十一月以后^①，他抵达杭州。在散套〔南吕一枝花〕《杭州景》里，他描绘了南宋故都“人烟輳集”的繁华景象和“水秀山奇”的江南风光。南游往返途中，他还在扬州停留过。在当时，和大都一样，杭州和扬州也是杂剧创作和演出的中心城市，荟聚着许多知名的作家和演员。关汉卿的来临，可能在一定的程度上推动了他们事业的发展。

元成宗大德初年，他写了小令〔大德歌〕十首^②。大约就在大德年间（1297—1307），他离开了人世。

关汉卿是一位多产的杂剧作家。根据《录鬼簿》的记载，他一生共创作了六十三个剧本。可惜，它们大多数已经散佚。在流传下来的杂剧中，曲白俱全的有十二个^③，科白残缺的有三个，只保存着单支曲词的有两个。而《感天动地窦娥冤》则是关汉卿杂剧中的最出色的代表作。

① 〔南吕一枝花〕《杭州景》有“大元朝新附国，亡宋家旧华夷”之句。而《元史·世祖本纪》记载：至元十四年十一月，“命中书省檄諭中外，江南既平，宋宜曰亡宋，行在宜曰杭州。”由此可以断定，关汉卿抵达杭州和写作《杭州景》的时间必在至元十四年十一月之后。

② “大德”的解释有几种，此从“年号”说。

③ 《包待制智斩鲁斋郎》、《山神庙裴度还带》、《刘夫人庆赏五侯宴》三剧，疑非关汉卿所作。

第二节 《寶娥冤》

《寶娥冤》写于元世祖至元二十八年(1291)以后,是关汉卿晚年的作品^①。

它真实地描繪了当时残酷的社会生活,通过一个蒙冤而死的普通妇女的满腔怨憤使自然界发生巨大变化的情节,有力地抨击了封建社会的黑暗、腐败的政治,異常强烈地表现了长期遭受压迫的人民群众的反抗情緒。

全剧是从寶娥幼年的悲剧生涯开始的。她三岁丧母,七岁上离开了父亲。她的父亲是个穷书生,为了还債和换取上京赶考的路費,把她当抵押品一样地送到蔡婆婆家里去作童养媳了。十年以后,她的丈夫又不幸早死。作者写一連串的厄运落到她的身上,正是为了写悲慘的境遇对她的磨炼,写她的反抗性格的成长的基础。

作者沒有孤立地去塑造寶娥的形象。他把她放在一定的生活环境里,連带地刻划了她周圍的陪衬人物——蔡婆婆、賽卢医、張驢儿、桃杌^②等的性格,并从他們之間的关系上展开了寶娥悲剧的逐步形成的描写。

寶娥和蔡婆婆两人相依为命地过着守寡的日子。然而,黑暗社会的罪恶势力破坏了她們家庭生活中的謐靜。蔡婆婆外出索債,賽卢医謀財害命,企图勒死她。而地痞張驢儿和他的父亲

① 《寶娥冤》第四折有“肅政廉訪使”官名。元世祖至元二十八年(1291)始改“提刑按察使”为“肅政廉訪使”。《寶娥冤》当撰写于此时之后。

② 据臧懋循《元曲选》。凡本书所提到的元人杂剧作品,只要是《元曲选》所收的,都根据它来援引和分析,因为这个版本流行較广。

借口救活蔡婆婆，乘危要挟，肆无忌惮地搬进蔡家来居住。他们垂涎欲滴地窥伺着这两个寡妇。

作者对蔡婆婆既有批判，又有同情。她一方面是高利贷者，另一方面是心地善良、懦弱怕事的孤苦的老妇人。在强梁横行、暗无天日的世界上，她实际上也无法使自己避免欺辱的临身。

和这个老妇人作为对比，作者着力刻划了竇娥的刚直。她一口拒绝了张驴儿无耻的要求，并对蔡婆婆的糊塗行为加以嘲讽。这是她的反抗性格的初次的流露。不过，忠实于生活的作者适可而止地接下去写竇娥也和蔡婆婆同样忠厚老实：她束手无策，没有能力把这一对白昼公然入室的恶棍驱逐出去。

她们生活在噬人的野兽的近侧，更深重的苦难等待着她们。张驴儿想毒死蔡婆婆，反而毒死了自己的父亲。他转而诬陷竇娥，逼迫她随顺。竇娥为了捍卫自己的贞洁，宁要“官休”，不肯“私休”。作者在这时写出，在她的心目中，“明如鏡，清如水”的父母官是完全能够主持正义，替她昭雪冤枉的。

楚州太守桃杌，作者生动地描繪了他那見錢眼开、草菅人命的昏官的嘴臉。桃杌見竇娥和张驴儿来了，連忙下跪。他是从这样的想法出发的：“但来告状的就是我衣食父母。”这当然是作者插科打诨的笔墨。但它却恰到好处地預示着竇娥的幻想的破灭。

桃杌所說的“人是賤虫，不打不招”，反映了封建統治階級惡毒、殘忍的本質。他的“大棍子”粉碎了这个涉世未深的少妇对他的信任：

〔感皇恩〕 呀，是誰人唱叫揚疾？不由我不魄散魂飛。恰消停，才苏醒，又昏迷。挨千般打拷，万种凌逼。一杖下，一道血，一层皮。

最后，她招承了“药死公公”的罪名。作者突出地刻划了她

性格中的善良的一面。她的招承不是胆怯和屈服的結果，而是出于一种舍己为人的心腸，因为这样可以使年迈体弱的婆婆免于受刑挨打。

这就是作者在前两折里的深刻的现实主义的描写：一个完全信賴官府、头脑里充滿了貞节、孝順等等封建倫理观念的善良的妇女，平白无辜地“下在死囚牢里”，眼看就要死在封建社会的屠刀之下！違反法紀的人并未受到法紀的制裁，遵守法紀的倒在法紀下送了命。寶娥的悲剧正是封建社会吃人的殘酷的现实生活的一种反映。

寶娥的悲剧有着普遍的意义。在元代初年的动荡不安的社会里，人民不但生活貧困，面临倾家蕩产、卖儿鬻女的威胁，而且流氓橫行霸道，謀財害命，官吏昏庸无能，是非不明，人們的生命安全絲毫沒有保证。“衙門从古向南开，就中无个不冤哉”，寶娥的冤獄并不是一个偶然的事件。所以，她的种种經歷实质上是一般人民的生活遭遇的集中反映。也就是說，她的冤獄不是个人的悲剧，而是时代的悲剧。

在第三折，作者开始描写寶娥的反抗性格的急剧的发展。她不甘于向命运低头。在綁赴法場的路上，她对世界的主宰者天和地的埋怨和呵罵是从絕望之中迸发出来的嘶喊：

〔滚綉球〕 有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也只合把清浊分辨，可怎生糊突了盜跖、顏淵！为善的受貧穷更命短，造惡的享富貴又寿延。天地也做得个怕硬欺軟，却原来也这般順水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你錯勘賢愚枉做天！哎，只落得两泪漣漣。

她为自己的“負屈銜冤”而激烈地抗議着。在封建时代，一般人不能隨便說天地的坏話。寶娥却对它大加指斥。这就是她对封

建秩序所表示的怀疑，对正义得不到伸张的现实社会所提出的控訴。

在临刑的俄頃，她发下三桩“无头願”。行刑之后，奇迹不可思議地出現了。阴云布满了天空，悲風在怒旋。頸血沒有半点落地，雪花掩埋了她那純洁的軀体。三年不雨，大地上的草木丧失了应有的滋潤和光澤。这一切都证明着她的冤枉。

作者在这里描写寶娥的誓願的实现，以及在第四折接着描写寶娥的鬼魂的出場，使冤獄得以最終昭雪，都使用了浪漫主义的手法。他借助于濃郁的悲剧气氛的創造，使主题逐步深化，表現了自己的强烈的爱憎，也表現了人民群众的申冤复仇的願望和真理的不可战胜的力量。

寶娥是个光輝的妇女形象。以她为主角的戏剧《寶娥冤》充分体现了关汉卿的社会政治观点，是他的最成熟的艺术結晶。

第三节 《救風尘》、《望江亭》、《調風月》、 《拜月亭》和《单刀会》

除了《寶娥冤》以外，《救風尘》、《望江亭》、《調風月》、《拜月亭》和《单刀会》五部作品也分別代表了关汉卿的杂剧在不同方面的成就。

《救風尘》主要是写赵盼儿搭救她的同伴宋引章，向執袴子弟周舍展开斗争的故事。

宋引章是一个年輕不懂事的妓女。她急于跳出火坑，去追求理想的夫妻生活。但是，她不听赵盼儿苦口婆心的劝阻，錯誤地選擇了周舍。过門以后，她果然受尽了种种的虐待。她的遭

遇反映了妓女的辛酸而悲惨的命运。

周舍是一个花花公子的形象。作者沒有把他写成漫画式的人物，而是从各个不同的方面渲染了他的突出的个性：貪婪、凶狠和狡猾。在娶宋引章以前，他夏天打扇，冬天溫被，一年四季不断地向她献殷勤；出門的时候，更替她穿衣服，戴首飾。他依靠着这一套虛情假意的做作，贏得了宋引章的“知重”的感激。等到一旦到手，他就露出了猙獰的真面目。

他所施展的这些奸詐的手段，后来在赵盼儿面前却遭到了失敗。尽管他事先提出买礼物作为先决条件，要赵盼儿賭咒立誓，答应和他結婚，才肯写一紙休书給宋引章，以防“尖担两头脫”。然而，他最終还是不免既失去了宋引章，也沒有得到赵盼儿。获得这样的結果，是和他的阶级本性分不开的。在他的身上，作者充分地刻划出封建統治阶级人物所特有的奸詐而又愚蠢的性格。从这一点來說，周舍的形象具有普遍的意义。

赵盼儿是全剧的主角。她聪明，机智，重义气。她的处世經驗比宋引章丰富得多。她深知妓女嫁人的不易，因为她感到：“待嫁一个老实的，又怕尽世儿难成对；待嫁一个聰俊的，又怕半路里輕拋棄。”多年受人玩弄的屈辱生活，使她在“情腸甜似蜜”的男性面前保持着冷靜的头脑。她熟悉浪蕩子弟的性格，早就一眼看透了周舍的虛伪和恶毒。所以，在和周舍展开斗争时，她知己知彼，深謀远慮，出奇制胜，使得对手完全丧失了反攻的立足点。

一个飽經風霜的妓女，在生活中經常受到凌辱，她对于那些“乔做胡为”的恶徒充滿着憎恨。正因为有了憎恨，她才有勇气反抗，才能給狡詐的敌人以沉重的打击。当周舍最后責問她“曾說过誓”的时候，她作了潑辣而挖苦的回答：

〔庆东原〕俺須是空虛，凭着那說來的言咒誓為活路。怕你不信呵，遍花街請到娼家女，那一个不对着明香宝烛，那一个不指着皇天后土，那一个不賭着鬼戮神誅！若信这咒盟言，早死的絕門戶。

所謂“即以其人之道，還治其人之身”，她用她对周舍的欺騙回敬了周舍对宋引章的欺騙。她正是从生活中得出結論而施展这种手段进行反抗的。作者从这些方面笔酣墨飽地描繪了赵盼儿的可爱的形象，給整个作品添加了一层喜剧的色彩。

《望江亭》第三折的情节和《救風尘》有些相似：女主角譚記儿装扮成一个漁妇，利用楊衙內好色貪杯的性格，口齿伶俐、行动机警地騙取了势劍、金牌和文书，使对方失去了迫害自己丈夫的凭借。但是，和赵盼儿比較起来，除了在智慧上相同以外，譚記儿的性格还有着自己的特色。由于出身的不同，她缺乏赵盼儿所有的那股潑辣勁，而更多地帶着溫柔的气息。由于她所面临的敌人不是普通的花花公子，而是掌握着生杀之权的大官，这又使她必須表現出天大的勇敢，才可能获取胜利。作者正是在前两折里突出地描写了这两个方面，从而为全剧高潮的到来安排下合理的基础。

譚記儿原是一个寡妇。凄苦孤独的生活使她感到痛苦。她曾想出家当尼姑，去过“粗茶淡飯”的日子。但是，青年官員白士中闖进了她的生活。在白姑姑的撮合下，她答允了白士中的亲事，

〔賺煞尾〕这行程則宜疾不宜晚，休想我着那別人絆翻。不用追求相趁赶，則他这等閑人怎得見我容顏。姑姑也，你放心安，不索恁話語相关。收了纜，撇了桩，端跳板，挂起这秋風布帆，是看那碧云两岸，落可便輕舟已过万重山。

后来，在見到白士中因一封家书而忧悶的时候，她的这种愉快的心情不禁消失了。她左猜右想，总以为白士中娶有前妻。她

的疑虑其实是出于一种想美满地度过后半生的心理和愿望。所以，当她获知楊衙內要来破坏他們的婚姻之后，立刻改变了以往的嬌羞、溫柔的样子，挺身而出，为捍卫自己的幸福生活而行动起来。

《救風生》和《望江亭》这两个作品洋溢着欢乐愉快的气氛。赵盼儿和譚記儿的行动反映了当时的人民群众为了反抗封建統治階級的压迫而进行的斗争。而赵盼儿将周舍玩弄于股掌之上、譚記儿不把楊衙內放在眼下的那种气魄，和我們在一般的戏剧作品中所见到的文雅、柔弱的女性形象有极大的区别。在当时的现实生活中，像她們这样的女性也不可能是常見的。但她們却显然是男权中心的封建社会里的一种典型的性格。作者使她們在性格上赋有乐观主义的斗争精神，显然是寄托了人民群众的理想和愿望。

在描写爱情的杂剧中，《調風月》和《拜月亭》^①是两部比較杰出的作品。

《調風月》的女主角燕燕是一个貴族家里的侍婢。她聰明伶俐，多情，而个性倔强，潑辣。她爱上了前来探亲的小千戶，小千戶也答应娶她。她处处流露了少女初恋的喜悦的心情。后来，她发现小千戶爱上了貴家小姐鶯鶯，就抑制不住感情的冲劲，毀掉他們的信物，来发泄自己的憤怒。她憋着一肚子气，却不敢在他人面前傾吐，只好独自一人在灯下长吁短叹，并把自己的命运和投火的飞蛾联系起来。

〔紫花儿序〕 好輕乞列薄命，热忽刺姻缘，短古取恩情。哎，蛾

① 《調風月》和《拜月亭》只有曲詞完整留存，說白已殘。

儿，俺两个有比喻。见一个耍蛾儿来往向烈焰上飞腾，正撞着银灯，拦头送了性命。咱两个堪为比并。我为那包髻白身，你为这灯火清。哎，蛾儿，俺两个大刚来不省！

作者反复地、淋漓尽致地用不同的情节和场面表现了心高气傲的燕燕在恋爱过程中的种种心理变化。对于一个婢女来说，中意的爱情是得来不易的。她一点也不能容忍它被别人夺去。因此，这些情节的产生是合情合理的，这些场面的描写也是精彩动人的。

燕燕终于继鶯鶯之后和小千户成婚。由恋爱到结婚，她经历了一段多风险的痛苦的途程。这一切又都是由她的卑微的社会地位决定的。除了争取小千户的青睞以外，她别无行动可以反抗。表面上看来，全剧充满了风趣，洋溢着喜剧的气氛。但是，作者通过他的深刻的现实主义的描写，却使我们见到了内里蕴藏着的意义：一个丧失了人身自由的少年婢女的从精神到肉体备受摧残的悲剧。

《调风月》写的是婢女的爱情，《拜月亭》则写的是小姐的爱情。

王瑞兰和蒋世隆在患难中邂逅，由结识而定婚；王瑞兰的父亲用暴力拆散了这对新婚三月的恩爱夫妻。王瑞兰回家以后，不时地咒骂着狠心的父亲，忆念着苦命的丈夫。但是，在人们的面前，心里的话说不出口，她只有在黑夜的时刻独自对月祷告，一愿父亲改变初衷，二愿丈夫平安无事。

作者的这些描写都是围绕着一个大家闺秀应有的身分和性格而展开的。王瑞兰不可能设想她脱离自己的父母，去过独立的生活。所以，她的怨嗟只能是在家庭的围墙之内发出的。而她对父亲的咒骂实际上也就是她的最大的反抗。

后来的南戏《拜月亭》受关汉卿《拜月亭》的影响甚大，而且在情节和描写上有所丰富和发展。

《单刀会》是一部描写历史上的英雄人物的作品。它通过关羽接受东吴鲁肃的邀请渡江赴宴的情节，歌颂了关羽的智勇双全。

这个作品的特点是主角关羽直到第三折才登场。第一折写鲁肃和乔玄商議；第二折写鲁肃請司馬徽作陪客。作者借乔玄、司馬徽之口繪声繪影地叙述了关羽的英雄事迹。可以说，这两折的作用主要是在为主角的登场渲染气氛。因此，关羽的形象虽然还没有出现，却已在观众心里牢牢地竖立起来了。

到了第三折，作者又通过关羽自己的表白，开始从正面刻画关羽的性格，极力描写他的豪迈、刚毅的英雄气概。戏剧的高潮在于第四折。关羽乘船来到大江的中流。他观赏着江景，吊古伤今，发出了感慨：

〔新水令〕 大江东去浪千叠，引着这数十人，驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心别①，我觑这单刀会似赛村社。

〔驻马听〕 水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭，可怜黄盖转伤嗟，破曹的檣櫓一时绝，鏖兵的江水由然热。好教我情惨切，二十年流不尽的英雄血！

作者在这两段唱词里生动地抒写了关羽的磊落的胸襟。

《单刀会》全剧结构单纯，手法简练，文词豪壮，情调昂扬，塑造了一个令人喜爱的英雄形象。

① 别，疑当作烈。

第四节 关汉卿杂剧的特色和成就

关汉卿的杂剧，无论是思想性或艺术性，都有着鲜明的特色和卓越的成就。

首先，出现在他作品中的正面人物虽有关羽、张飞（《关张双赴西蜀梦》）、尉迟恭（《尉迟恭单鞭夺槊》）那样叱咤风云的英雄，包待制（《包待制三勘蝴蝶梦》）、钱大尹（《钱大尹智勘非衣梦》、《钱大尹智赚谢天香》）那样贤明清廉的官吏，但写得更多和更突出的却是一群普通的妇女。这些栩栩如生的女性形象组成了一条灿烂夺目的画廊。妓女赵盼儿、杜蕊娘（《杜蕊娘智赏金线池》）、谢天香，侍婢燕燕，童养媳竇娥，再嫁的寡妇谭记儿，继母主婆婆（《蝴蝶梦》）……，她们无不给人留下深刻的印象。她们社会地位低微，遭受着来自封建统治阶级方面的各式各样的压迫和损害。关汉卿怀着极大的同情，描写了她们的悲痛、苦难的生活境遇，刻画了她们的种种善良、聪明、坚韧、泼辣的可爱性格，赞美了她们的强烈的反抗意志，歌颂了她们的敢于向黑暗势力展开搏斗，以及至死不屈的英勇行为。

另一方面，关汉卿也描绘了压迫者的丑恶无耻的面目。像权豪势要杨衙内、葛彪（《蝴蝶梦》），花花公子周舍，昏官桃机，地痞张驴儿等等，无不凶恶狠毒，貌似强大而实际腐朽无能。关汉卿写出了他们耀武扬威地压迫人民的罪行，也写出了他们在受到正直、善良的人民的反击后一个个败下阵来的狼狽相。这样，他就用自己的作品向观众或读者揭示了一条真理：敌人并不可怕；只要进行坚决的斗争，就可以打败他。

通过对围绕这两类人物而发生的事件的描写，在实质上

反映了封建社会的两个主要阶级的对立——这就是关汉卿的許多重要作品的共同的主题。

其次，关汉卿是一个相当重视舞台实践的作家。所以，他的优秀作品在艺术上都是比較完整的。人物形象有鮮明的个性；情节的进展自然而然的层次分明。人物和事件的安排都很符合于舞台演出的要求。

剧中的次要人物都是不可或缺的。他們的出場不是作者笔下的任意驅使，而是由于主题和情节的需要。以《竇娥冤》里的賽卢医为例。他前后出場三次，每次都很好地完成了自己的剧中人的使命。第一次作为負債人出場，他企图勒死索債人蔡婆婆，造成了張駙儿进入蔡家的机会，悲剧因而开始。第二次作为生药鋪主出場，他使張駙儿拿到毒药，終于发生人命案件，竇娥无辜受刑，悲剧达到高潮。第三次作为罪犯出場，他被追緝到案，竇娥的冤獄从而得到平反。負債人兼生药鋪主的双重身分使他在悲剧发展的环节上起着重要的衔接作用。

結構紧凑，場次的安排富有匠心。《单刀会》的前两折为关羽在第三折的登場渲染气氛，是个著名的例子。另外，像《望江亭》，全剧的主要矛盾，即譚記儿和楊衙內之間的斗争，是在第三折才开始用急促的节奏去着力描写的。但在前两折里，作者却从容不迫地用舒緩的笔調描写了譚記儿和白士中的相見、相識和成亲以后的美滿生活。第二折所写的关于“前妻寄书”的誤会，看来好似閑笔，其实却含有深意。它通过对譚記儿的心理活动的剖析，透露出她为了捍卫自己的幸福有采取非常机警的行动的可能，給第三折埋下了伏笔。《救風生》的第一折也是这样的。它写赵盼儿大叹嫁人的不易，正是为了写她和宋引章有着共同的命运，才对宋引章的不幸遭遇抱着无限的同情，这样就自

然而地引出了她去搭救宋引章的情节。

再次，关汉卿充分地吸收和提炼人民群众的生气蓬勃的语言，丰富了自己的艺术表现力，并且在文学语言方面起到了开一代风气的作

他作品中的语言是个性化的。窦娥、赵盼儿、谭记儿等人，由于性格和生活环境的差异，她们的语言也显示了不同的色彩。语言的鲜明生动，通俗易懂，也表现在曲词上。《窦娥冤》第二折的〔斗虾蟆〕就是一个有名的明白如话的例子。

最后，关汉卿真实地反映了元代的社会生活，同时又爱憎分明地描写了压迫者的失败的下场和被压迫者的胜利的结局，热烈地表达了人民群众的反抗的呼声和愿望。在他的一些作品里，现实主义和积极浪漫主义是不同程度地结合在一起的。

这样一些特色和成就使关汉卿在文学史上占有重要的地位。

他被后人列为元曲四大家之首^①。在元代杂剧作家中，他的作品在数量上居第一位。全元杂剧现存五百三十余目，他一人就占了十分之一强。他的《窦娥冤》和王实甫的《西厢记》等均是元人杂剧中的杰出作品。在当时，他被看作是戏剧界的一面旗帜。和他同时的作家高文秀在大都被呼为“小汉卿”，比他稍晚的作家沈和甫在南方被称作“蛮子汉卿”，这些都足以证明他的剧作在文坛上的巨大影响。

总之，关汉卿是我国文学史上一位煊耀百代的伟大戏剧家。

① 元周德清《中原音韵》自序称“关、郑、白、马”。明何良俊《四友斋丛说》说：“元人乐府称马东篱、郑德辉、关汉卿、白仁甫为四大家。”王国维《宋元戏曲考》说：“元代曲家，自明以来，称关、马、郑、白。然以其年代及造詣論之，宁称关、白、马、郑为妥也。”

第五节 关汉卿的散曲

在元代杂剧作家中，有很多人是兼写散曲的。关汉卿就同时是一个著名的散曲作家。他的散曲现存套数十二，小令三十五^①。内容不外是：离愁别恨的抒写；爱情生活的记叙；自然景物的描繪；技艺的贊賞；思想性格的自我表白等等。其中，前两个方面所占的分量最多。

关汉卿的散曲有不少是描写女性的。他既善于大刀闊斧地表現她們奔放的感情和率直的行动，又善于精雕細琢地刻划她們的心理状态，表达出她們心灵深处的隱微的波动。例如：

咫尺的天南地北，霎時間月缺花飞。手執着錢行杯，眼閣着別离泪。則道得声保重将息，痛煞煞教人舍不得，好去者望前程万里。

——〔双調沉醉东风〕五首之一

自送别，心难舍，一点相思几时絕？凭闌袖拂楊花雪。溪又斜，山又遮，人去也。

——〔南呂四块玉〕《别情》

这两首小令用不同的情景来抒写离愁别恨。前者写离别之际的难舍难分，刻划了出現在錢行場面上的一个声泪俱下、热情洋溢的女性形象。后者写离别之后的思念不已，通过凭闌远眺的女性形象表現了一縷凄惋的幽怨。它們不仅手法不同，意境不同，就是在語言上也显示出不同的風格，一个质朴自然，一个婉約輕倩。尽管如此，它們却同样生动、逼真，有鮮明的形象，有

① 作者題名为关汉卿的散曲现存套数十四，小令五十二。其中，〔大石調归塞北〕套数已殘，〔大石調青杏子〕〔鵬怀〕套数的作者应是曾瑞；另外，还有小令十九首疑非关汉卿所作。

真挚的感情，艺术感染力较强。

散套〔南吕一枝花〕《赠珠帘秀》和《不伏老》也是关汉卿散曲的代表作。《赠珠帘秀》句句不离“珠帘”二字的咏唱，运用华美精致的词藻和秣丽的形象的画面，众星拱月地衬映出这位独步剧坛的女演员的秀妍，同时也倾吐了作者对她的爱慕。《不伏老》则是关汉卿性格的一个方面的写照。

〔黄钟尾〕 我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响璫璫一粒铜豌豆。恁子弟每，谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋，会蹴鞠，会打围，会插科，会歌舞，会吹弹，会咽作，会吟诗，会双陆。你便是落了我牙，歪了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这般儿歹症候，尚兀自不肯休！

他的坚毅、顽强的性格在这首著名的作品中表现得相当突出。正是这样的性格，使他能够终身不渝地从事杂剧的创作，写出了许多富有强烈的战斗精神、反抗精神的作品。

第三章 王实甫

第一节 王实甫的生平

王实甫的五本二十一折的《崔鶯鶯待月西廂記》^①在元代杂剧中可以说是一项辉煌的成就，它是以爱情为题材的杂剧的高峰。

王实甫，名德信^②，大都人。从他的一首题为《退隐》的散曲（陈所闻《北宫词纪：商调集贤宾》），我们知道这位作者做过官，后来退职在家，“有微资堪贍调，有园林堪纵游”；并且至少活了六十岁，因为散曲中说：“百年期六分甘到手。”王实甫是一位富有才华的作家，元末明初人贾仲明写的《凌波仙》吊词中说他“作词章，风韵美，士林中等辈伏低”；看来他在当时杂剧作家的圈子中也很很有名气。他创作杂剧的主要活动时期大约是在元成宗（铁木耳）大德年间（1297—1307）。他写的杂剧据《录鬼簿》著录有十四种，全存的只有《崔鶯鶯待月西廂記》、《吕蒙正风雪破窑记》和《四丞相歌舞丽春堂》三种，残存的有《苏小卿月夜贩茶船》和《韓

① 《西廂記》今傳刻本甚多。本章所引《西廂記》原文是根据《暖紅室匯刻傳劇第二種》本。

② 天一閣本《录鬼簿》原作“德名信”，当系倒置，今改正。

彩云絲竹芙蓉亭》两种。留下的散曲也很少。

《破窑記》写的是宋代呂蒙正的“变泰发迹”故事，主要情节是他和刘月娥的婚姻和家庭生活，其中又穿插了一些民間熟知的“擲笔題詩”、“飯后击钟”之类的傳說，于是作品內容就突破了“变泰发迹”的范围。作者歌颂了青年一代在婚姻問題上反对封建的門閥制度的斗争精神。刘月娥的形象塑造得很有光彩。作者通过她一系列的行动描繪出一个性情柔和而又有骨气的女性。她生长在富貴人家，却敢和父亲决裂，搬到破瓦窑里，和呂蒙正过着貧賤夫妻的生活。她有着自己的生活信念，“夫妻相待貧和富有何妨”，“心順处便是天堂”，那間破瓦窑“虽然是人不堪居，我觀的胜兰堂綠窗朱戶”。呂蒙正得官之后，她还叫丈夫不要忘记了过去的苦日子：“那时节寻不的一升几米，覓不的半根柴，兀的不悞了斋。麻鞋破脚难抬，布衫破手难揣，牙关挫口难开，面皮冷泪难揩。呀，你記的滿头風雪却回来？”这个剧有些場面相当动人，語言也清新自然。它一直为人民群众所喜爱，許多地方剧种都加以改編，迄今傳唱不休。《丽春堂》写的是金代右丞相乐善和右副統軍使李圭在朝廷上明爭暗斗的故事，在一定程度上揭露了封建王朝的污浊黑暗和統治階級的內部矛盾。

《西廂記》是王实甫最成功的作品。賈仲明的《凌波仙》吊詞里也說到“新杂剧，旧傳奇，《西廂記》，天下夺魁”。《西廂記》的故事最早的来源是唐代元稹所写的《鶯鶯傳》，不过給它影响最大的是金代董解元的《西廂記諸宮調》。它和《董西廂》在情节上大致相同，但在各个方面作了进一步的加工、发展和提高。作者堵塞了情节里的漏洞，刪減了蔓生的枝干，使人物性格的发展更为合情合理，同时充分发挥了戏剧样式的长处，使冲突更为剧烈，人物性格更为明朗，心理描写更为细致，語言也更为精炼。

由于他的天才的創造，《西廂記》便成为我国古典戏曲中一顆光輝燦爛的明星。

第二节 《西廂記》的主題思想和人物形象

《西廂記》写張生和鶯鶯的爱情故事。情节并不复杂，人物也为数不多，可是作者通过事件的发展和人物之間的冲突，接触到了一个重大的社会問題——封建社会中青年人的恋爱和婚姻問題。

張生和鶯鶯的爱情是一見傾心式的。在封建社会里由于礼教壁垒的森严，青年男女苦于沒有机会接近，很自然地会产生这种爱情。从佛殿相逢到牆角联吟之后，張生和鶯鶯就真誠地相爱了，他們互相愉悅的是彼此的容貌，互相傾慕的是彼此的才华。这是一种出自內心的自然吸引，沒有考虑到門第和財產。这是当事人自由的选择，而不是家长专橫的强制。显然这是和封建礼教的要求相違背的。封建婚姻制度的特点就是不承认青年人有权决定自己終身大事的权利，而要由家长来包办，形式上必須經過“父母之命，媒妁之言”，骨子里是讲究門第的高低，計較財產的多寡，完全不管男女双方有沒有真正的爱情。張生是一个“白衣秀士”，虽說先人作过礼部尙书，但身后蕭条，“止留下四海一空囊”。鶯鶯是相国的小姐，老相公在日，“食前方丈，从者数百”，有着赫赫的声势。他們的家庭状况和社会地位都有所差異，而且鶯鶯曾經由相国許配給郑尙书的长子郑恒为妻，因此他們两人出于自由意志两相情願的爱情就必然和封建礼教、封建婚姻制度发生劇烈的矛盾。

孙飞虎兵圍普救寺，推动了这个事件往好的方向发展。張

生和鶯鶯在患難之中更加巩固了愛情。老夫人当兵變驟起之時，親口在大庭廣眾中許下的婚約，因為張生用計退走賊軍，應成為這對年輕人得到幸福歸宿的有力保證。看來他們的婚姻已經“合法”化了。可是老夫人另有她的打算，許婚只是一時的權宜之計。張生在她心目中不是門當戶對的佳婿。於是她以家長的身分，拿鶯鶯曾經許配鄭恒作為理由，一席話就把婚事推脫得干干淨淨，讓張生和鶯鶯以兄妹相稱。這就決定了這對年輕人不能結合。根據封建道德的教條，子女必須無條件服從父母的安排。可是不然，他們並不甘心屈服在這種封建壓力之下。他們通過了曲折的道路，包括克服本身的軟弱性和某些封建思想，以他們自己所能採用的方式進行了鬥爭。《西廂記》就是描寫張生和鶯鶯的愛情之產生、發展、遭到破壞以及他們如何為愛情而鬥爭、終於獲得勝利的过程。作者在劇本中所展開的衝突實質上是維護封建禮教、封建婚姻制度的封建勢力和要求自由表達愛情、自由結合的青年一代的衝突。

劇本中對封建勢力的代表老夫人作了有力的揭露，但是並沒有把這個人物簡單地漫畫化。她是一個具有濃厚封建思想的貴族夫人，按照她所理解的封建道德的教條來處理問題。在必要時候她總搬出“相國家譜”，時時刻刻忘不了自己“高貴”的門第。她深通封建社會里的所謂人情世故。着鶯鶯拜張生作哥哥，給張生以重大酬謝，讓他別覓一門親事，在她看來，這一切都是合乎人情的作法。她以為這樣作是為了女兒終身的幸福，從她自己切身經驗，体会到門當戶對的婚姻總是幸福生活的保障。她對鶯鶯的嚴加管束，也是出于一種母親對女兒的愛。頑固的封建觀念盤據在她頭腦里，她的這種“母愛”使得女兒痛苦不堪，甚至咒罵她為“狠毒娘”。她口頭上教訓人要“非先王之德行不

敢行”，而实际上她自己却背信棄義。她那“三輩兒不招白衣女婿”的信條，隱藏着一副勢利小人的面目。作者通過這些描寫，深刻地暴露了她中封建意識毒害之深，以及她的虛偽、自私和冷酷。

劇本中還熱情歌頌了青年一代對封建壓力所作的鬥爭。張生和鶯鶯在紅娘的支持和協助之下，用實際行動粉碎了封建禮教的枷鎖。不用父母之命，不用媒妁之言，私下里結為夫婦。從他們的社会地位和所受的教養來看，這無疑是最激烈的一種反抗方式。封建禮教認為這是極不體面的丑事，而作者大膽贊揚他們行為的合情合理。“拷絕”一場，作者通過紅娘為他們辯護，贊美他們的自由結合：“秀才是文章魁首，姐姐是仕女班頭。”老夫人不得不接受既成的事實，偃旗息鼓，草草收兵。封建勢力在這個主要回合里遭到了失敗，接着又作了反攻。老夫人強迫張生上京應試，使小夫妻飽嘗離別的痛苦。作者在“驚夢”一場，通過夢中出現的鶯鶯，抒發了她“不戀豪傑，不羨驕奢，自願的生則同衾，死則同穴”的強烈的愛情理想。

《西廂記》的結局是喜劇性的。劇本的基本衝突在第五本中仍有新的發展，張生和鶯鶯的愛情面臨着又一次嚴重的考驗。鄭恒的從中破壞，正是仗着有“父母之命，媒妁之言”所定下的婚約，敢來蠻橫取鬧。他極端藐視張生，口口聲聲“窮酸餓醋”，同樣也是從門第和財產出發。而當這種手段無效的時候，他一口咬定張生和鶯鶯的關係是“先奸後娶”，造謠中傷張生，說他得官之後負了心。老夫人又要翻悔這門親事。這時候，張生和鶯鶯始終不渝的愛情戰勝了這一切阻撓。作者深深熱愛他的主人公，不僅使他們在道義上獲得勝利，而且使他們在實際生活中排除萬難，終於有情人成了眷屬。只是中狀元大團圓的處理方法

有它的弱点，归根到底还是調和了矛盾，滿足了封建勢力代表老夫人的一些願望。這和作者所受到的時代限制和階級限制有關。如果我們注意到元代的雜劇一般都是類似這樣的大團圓結局，普遍都難以突破這個局限，就不足為奇了。

總起來看，《西廂記》這個劇本帶有較明顯的反封建的色彩。它雖然寫的是兩個地主階級青年男女的戀愛故事，可是它的鬥爭鋒芒實際上指向封建禮教和封建婚姻制度。它反映了封建社會千千萬萬青年要求戀愛自由和反抗封建婚姻制度的願望。在黑暗的封建社會里，它鼓舞了青年人為切身幸福而鬥爭的勇氣，因此它遭到封建統治階級惡毒的誣蔑和詆毀，加上了“誨淫”的罪名，禁止在青年中間流傳。然而這不過是枉費心機，歷代進步的文學家和廣大的青年一直推崇和喜愛這部作品。

《西廂記》的生命歷久而不衰，一直為讀者所喜愛，重要的原因之一是它精心塑造了鮮明的正面人物形象。

張生身上最突出的特點是誠懇、熱情和濃厚的書生氣。他對鶯鶯一見鍾情之後，便進行熱烈的追求，想盡了一切辦法，如賃居西廂，借故搭窩，月下吟詩。並在危急的時候挺身而出，解普救寺之圍，脫鶯鶯於險。當愛情受到挫折，他感到最大的苦惱。有了一綫轉機，他又由衷地高興。他的情緒一直在隨著愛情的進程而變化起伏。他一貫忠實於愛情，即使中了狀元，作了官，也還是“夢魂兒離不了蒲東路”。作者相當成功地描繪了他的這種優良品質，同時也並不掩蓋他身上的某些弱點，即由於階級出身和教養所形成的一定程度的軟弱性以及缺乏應付實際事務的能力。他和紅娘素不相識，第一次談話就想從她那里打听鶯鶯小姐的情況，而且作了詳細的自我介紹：“小生姓張，名珙，

字君瑞，本貫西洛人也，年方二十三歲，正月十七日子時建生，並不曾娶妻。”這種書生氣顯得非常可笑，結果被紅娘好好搶白了一頓。老夫人賴婚，三言兩語就把他打發開了，他雖又氣又惱，然而束手無策，想自尋短見。“賴簡”一場，明明是鶯鶯用詩柬約他來的，却被她用“孔聖之道”和“周公之禮”教訓得啞口無言。當然，就在這些地方也仍然可以看出他忠厚之處。正因為他本質純朴，誠懇熱情，才博得紅娘的同情，給以種種協助。而他一旦得到了鼓舞和幫助，終究能夠堅強起來。總的來說，張生這一個人物形象和一般公式化概念化的“才子佳人”戲曲或小說中的男主角有很大的不同，他不像那班“風流才子”一樣故作多情，而確確實實是一個具有真情實感的“志誠種”。

鶯鶯是一個溫柔、深情的貴族少女。作者細致地描寫了她青春的覺醒。自從見了張生，愛情的種子就在她心頭萌芽。她開始感到不能自由表達愛情的苦惱：“小梅香伏侍的勤，老夫人拘系的緊，則怕俺女孩兒折了氣分”，渴望着“鍼兒將綫引，向東鄰通個殷勤”。孫飛虎的事件逢凶化吉，促成了她和張生的婚事，却不料晴天霹靂，老夫人突然變了卦，這對她是一個沉重的打擊。她為此而深深痛苦，不能不感到憤懣：“俺娘把甜句兒落空了他，虛名兒誤賺了我”，開始了內心的反抗。這種反抗最後成為實際的行動，經歷了一段矛盾的、複雜的、曲折的、痛苦的思想鬥爭過程。她是“相國的小姐”，身受嚴格的封建教養。在她邁出決定性的一步之前，必然會有種種顧慮，需要有很大的勇氣，才能擺脫封建意識對她的束縛。作者沒有把這個過程簡單化，而是通過紅娘的觀察細致地描繪了鶯鶯的內心矛盾，寫出了她如何從猶豫、動搖、怯弱和顧慮中解放出來，走向堅定、果決、勇敢和反抗的道路。從“賴簡”到“酬簡”，她的性格有巨大的發

展。賴簡是她動搖性最大的一次表現，而酬簡表明她克服了內心劇烈的鬥爭，終於以實際行動反抗封建壓迫，決心追求合乎自己心意的愛情。當事情被揭穿之後，她在老夫人面前一點也沒有表示悔意。在這以後她以一個熱情奔放的少婦的面目出現，“哭宴”、“捷報”中都是如此。她把愛情看得高於一切，對功名利祿表示鄙夷：“但得一個并頭蓮，煞強如狀元及第。”這樣的觀點在封建社會里不能不算是難能可貴的。

紅娘是《西廂記》中的重要人物。正是因為有了她，張生和鶯鶯的愛情才能取得勝利。作者給她以很大的篇幅，全劇有七折是由她主唱，也可說明對她的重視。她的身份是婢女，作者出色地刻畫了她身上某些勞動人民的品質，如潑辣、機智、爽朗和見义勇为，從而使得她成為劇中最吸引人的、光芒四射的人物形象。她正義感強，對老夫人的背信棄義深為不滿，對張生和鶯鶯的痛苦充滿同情，因此她一心幫助他們。她這樣作，不是圖什麼個人私利，因此當張生對她許以重酬，她一口拒絕，並且嚴正宣稱：“我雖是個婆娘有氣志。”鶯鶯的裝模作樣和心口不一使她着惱，但并不以此而減弱她那種關懷人的熱情。她不時對他們的軟弱和作假加以嘲笑，但目的是為了鼓舞他們。她為他們積極出主意，幫他們聯繫，必要時還挺身而出，為保衛他們的愛情而鬥爭。“拷絕”一場，充分表現了她的機智和勇敢。在老夫人面前，她知道瞞不過去了，便索性把事實真相和盤托出，說出老夫人最害怕的事情，然後反守為攻，指出這一事件造成的原因：“非是張生、小姐、紅娘之罪，乃夫人之過也。”她接着層層剖析，理直氣壯，責以大義，曉以利害，並且以子之矛攻子之盾，搬出崔相國的家譜來，打中了老夫人的痛處：“不爭和張解元參辰卯酉，便是與崔相國出乖露丑。到底干連着自己骨肉，夫人索窮究。”

老夫人开始时大兴問罪之师，最后却陷入了被审判者的地位。通过这场斗争，紅娘的形象便显得十分光辉夺目。第五本中，她和郑恒斗争，是她性格的继续发展。她把執袴子弟郑恒狠狠骂了一頓，說他和張生根本不能相比：“你值一分，他值百十分，螢火焉能比月輪？”并且駁斥他的謬論：“你道是官人則合做官人，信口噴，不本分。你道穷民到老是穷民，却不道‘将相出寒門’。”这更是有意为“穷民”出一口气了。她就这样为再次维护張生和鶯鶯的爱情而貢獻出自己的力量。

第三节 《西廂記》的艺术特色

《西廂記》在元代的杂剧中有它很高的艺术成就。无论在样式上、结构上、場面处理上、人物性格的描写上、語言風格上，它都有自己的特色。

首先，在样式上王实甫进行了大胆的革新。元代杂剧依照惯例都是一本四折，間或有一本五、六折的。《西廂記》写成了五本，在第二本里又写了五折，全剧共五本二十一折。以多本杂剧来連演一个故事，这在当时是一个創举。王实甫能进行这种革新，其原因当是多方面的。就主观方面来看，作者无疑有着創造的精神，他勇于探索一种最能表現他所需要表达的内容的新的艺术形式。他处理《西廂記》这个爱情故事，显然是把重点放在描繪两位男女主人公的心理活动上。为了要把他們的心理活动描繪得細致而又充分，必須要大大扩展杂剧的篇幅。从客观方面来看，金代董解元的《西廂記諸宮調》是王实甫創作《西廂記》的直接凭借，《董西廂》的篇幅本来就很长，描写也比较充分，当然这更有利于王实甫創作多本杂剧的《西廂記》。此外，元代的南

戏很盛行，往往以几十出来連演一个故事，它在体制上当給王实甫的《西厢記》以影响。《西厢記》多本杂剧的样式，虽說是受了南戏的一定影响，但它仍旧是在一本四折的杂剧的基础之上发展起来的。它大体上遵守着杂剧的种种規律，只是在某些方面有所突破。比如在有些場合采取了合唱和对唱的方式，在一折中不一定要由一位主角独唱到底。这也可以說是他的新的尝试。

《西厢記》篇幅虽长，写来却一点也不松懈，儼如一气呵成。結構謹严，場次洗炼，每一折都是一个整体中的有机部分。戏剧冲突的形成和解决，显得突然，其实又很自然，符合于生活的眞实。偶然性的事件对人物发生影响，都是通过人物的内在性格而起作用。作者在布局时使它很有波瀾，戏剧的冲突一直在发展。往往一波未平，一波又起。孙飞虎事件之后，張生和鶯鶯的好事似乎沒有問題了，可是发生了老夫人的賴婚。鶯鶯的賴簡又是一个惊人的波折。“拷艳”之后好像應該平靜下来，馬上老夫人就逼着張生上京应试。第五本里又有郑恒来破坏。張生和鶯鶯就在这惊濤駭浪中发展着他們的爱情，为爱情而斗争，經受种种考驗。讀者的心灵一直是为他們悲欢离合的命运所吸引。“拷艳”、“哭宴”、“惊梦”三折紧紧連在一起，分別对紅娘、鶯鶯、張生三个正面人物形象作了集中的描写，折折都很动人，成为全剧中的精华。这表现了作者的气魄和大手笔。“惊梦”一折对梦境的处理手法，也很新穎。冷清清的秋夜，在“旅館欹单枕，秋蛩鳴四野”的环境中，鶯鶯在梦里出現了。她私奔出城，追赶張生，要滿足她“生則同衾，死則同穴”的心願。这是鶯鶯性格的可能发展，但在当时现实的条件下是很难實現的。作者把它处理为一个富有詩意的梦境，一方面表現了自己强烈的理想，另一方面也並沒有离开现实主义的原則。

在塑造人物方面，王实甫表现了他卓越的艺术才能。他笔下的鶯鶯、紅娘、張生和老夫人都是概括性很强而又个性十分鮮明的人物，已成为公认的杰出的典型，这在爱情剧中是了不起的成就。作者深刻了解这些人物的性格、心理状态以及他們彼此之間的复杂关系，并以无比的精确性把它們表现出来。他善于通过矛盾和冲突来刻画人物的性格，人物的行动和心理变化都很合情合理，严格依据于人物性格的內在邏輯。在这样巨大的篇幅中比較完整地 and 比較丰满地描繪出人物的性格，他是較早取得了成熟經驗的一个剧作家。

心理描写在《西廂記》中占有极大的比重，它是作者用来揭露張生和鶯鶯两人性格的一种主要手段。即使是在短短的說白之中，作者也常常赋予丰富的心理內容。比如鶯鶯看到了紅娘傳来的簡帖，心里明明很高兴，表面上还是装得十分矜持。她对紅娘說：“紅娘，不看你面时，我将与老夫人看，看他有何面目見夫人？虽然我家亏他，只是兄妹之情，焉有外事？紅娘，早是你口穩哩，若別人知呵，什么模样。”这里真是写尽了鶯鶯的搭訕、做假和担心的神态和心情。有些場合是通过第三者的观察，如整个第三本是由紅娘观察張生和鶯鶯两人，揭露他們的心事。这都还是間接的和側面的描写方式。《西廂記》中有大量的对男女主人公所作的正面的心理描写。作者着力描写了他們的相思之苦，他們的离愁別緒，他們的憤懣和怨訴，他們的激情和喜悅，这些都写得真切动人，似乎能发掘到人物的內心深处，充分表現他們在爱情的悲欢离合中强烈的情緒感受和复杂的心理活动。

“哭宴”一折就是这样的例子，下面是其中的一段：

〔滾綉球〕 恨相見得迟，怨归去得疾。柳絲长玉艷难系，恨不倩疏

林挂住斜暉。馬兒迤迤的行，車兒快快的隨，却告了相思迺避，破題兒又早別離。聽得一聲去也，松了金釧，遙望見十里長亭，減了玉肌。此恨誰知？

〔叨叨令〕 見安排着車兒馬兒，不由人熬熬煎煎的气。有什么心情花兒鬢兒，打扮的嬌嬌滴滴的媚。準備着被兒枕兒，則索昏昏沉沉的睡。從今後衫兒袖兒，都盪着重重疊疊的淚。兀的不悶殺人也么哥！兀的不悶殺人也么哥！久已後書兒信兒，索與我悽悽惶惶的寄。

〔脫布衫〕 下西風黃葉紛飛，染寒烟衰草萋迷。酒席上斜簽着坐的，蹙愁眉死臨侵地。

〔小梁州〕 我見他閣淚汪汪不敢垂，恐怕人知。猛然見了把頭低，長吁氣，推整素羅衣。

〔么篇〕 雖然久後成佳配，奈時間怎不悲啼。意似痴，心如醉，昨宵今日，清減了小腰圍。

〔上小樓〕 合歡未已，離愁相繼。想着俺前暮私情，昨夜成親，今日別離。我諗知這幾日相思滋味，卻元來此別離情更增十倍。

讀者正是通過這些對心理活動的過程所作的深刻而又細緻的描寫，了解主人公的內心世界，對他們產生強烈的同情，思索造成他們痛苦的原因，對封建勢力和封建禮教感到痛恨。

《西廂記》是一部大型的詩劇。它的文辭很優美，詩意很濃厚，這在中國古典戲曲中是罕有與之倫比的。它的語言風格一般具有清麗的特色，用來寫《西廂記》這個愛情故事非常適合，宜於創造一種濃郁的抒情氣氛。在描寫個別人物時，為了使人物個性化，他們的語言在風格上也有些變化，如紅娘的語言帶有潑辣的特色，惠明的語言帶有粗獷的色彩，但是這並不妨礙作品的整個語言風格有其統一性。《西廂記》的語言里面，融鑄了一些古典詩詞中的詞句，同時也吸收了許多口語中的成分。作者好似一個語言的魔法師，他能把這兩者統一在一起而並不顯得不

協調，也能把一些日常生活中的語言点化成为富有詩意的文学語言。作者又善于形容取譬，所選擇的形象很鮮明生动，如“琴心”一折中对琴音的描写，用了一連串非常巧妙的比喻，或从側面烘托，或从正面設想，使讀者得到很深刻的印象。《西廂記》中大量的句子写得精彩，給人以詩的享受，而且朗朗上口，富有音韵节奏之美，所以历来为人所傳誦。它的說白也比較讲究，很少像其他杂剧那样插科打諢，看得出来作者在这方面也下了一番功夫。

第四章 白朴和馬致远

第一节 白 朴

白朴(1226—1306以后),字太素,号兰谷,初名恒,字仁甫,隰州(今山西河曲附近)人。他是元代杂剧作家中的重要人物,是历来相傳的“元曲四大家”之一。他出生在一个官宦家庭,幼年随父亲白华居住在金朝的首都南京(今河南开封)。金哀宗(完顏守緒)天兴元年(1232),白朴七岁的时候,蒙古军队大举进攻南京;次年,金朝臣子崔立投降蒙古,南京城陷。在这次战乱和变动中,崔立劫掠了不少王公大臣的妻女献给蒙古军队,白朴的母亲也在其中。这次变故,也就是以后白朴的朋友王博文含混地說的“仓皇失母”^①。天兴三年(1234),金亡。这时白朴已随他的父执元好問北渡黄河,到了山东。元白两家本是世交,元好問很喜爱白朴,在文学方面曾給予不少的教导。白朴从小就聪明穎悟,元好問贈詩說:“元白通家旧,諸郎独汝賢。”

幼年遭遇的家国之难,对白朴的生活道路有很大影响。他不願出仕元朝,在元世祖(忽必烈)中統年間(1261—1263)謝絕

^① 关于白朴母亲遭劫事,見孙楷第《元曲家考略》。

了当时的中书右丞相史天澤的荐举。他一方面“放浪形骸”，“玩世滑稽”，一方面在詞作中感叹历代的兴亡，隱隱地寄托了自己的怀念故国的感情。

白朴写了十六个杂剧，大部分写男女的爱情故事，其中《祝英台死嫁梁山伯》和《苏小小月夜錢塘夢》等都已佚失，流傳下来的只有《裴少俊墙头馬上》、《唐明皇秋夜梧桐雨》和《董秀英花月东墙記》^①。此外还傳存《韓翠輦御水流紅叶》、《李克用箭射双雕》两个剧本的殘曲。

《墙头馬上》是白朴最出色的作品，它是元代杂剧中的四大爱情剧之一^②，通过一对青年男女的爱情故事，极力宣揚男女自由結合的合理性，表現了一种要求婚姻自主的民主的思想傾向。李千金爱上裴少俊后，来不及等待裴少俊得官后前来求娶，坚决地选择了私奔的道路。两人在裴家后花园同居了七年，被裴少俊的父亲裴尚书拆散，最后夫妻又重新团圓。在全部过程中，李千金一直光明磊落地维护她同裴少俊的爱情和她自己行动的合理性。戏剧冲突正是按着这个綫索展开。裴尚书驅逐李千金，李千金勇敢地回击，是冲突的高潮：

尚书云：……吓，你比无盐败坏風俗，做的个男游九郡，女嫁三夫。

正旦云：我則是裴少俊一个。

尚书怒云：可不道“女慕貞洁，男效才良”；“聘則为妻，奔則为妾”。你还不归家去！

正旦云：这姻緣也是天賜的。

① 現存《东墙記》可能不是白朴的原作。

② 关汉卿的《拜月亭》、王实甫的《西廂記》、白朴的《墙头馬上》和郑光祖的《倩女离魂》可算作是元代杂剧中的四大爱情剧。

李千金用“天賜”的姻緣來衛護自己，正好表明她深信自己行動合理的堅定態度。因此，她對裴少俊在他父親壓力下寫休書的行為也予以嚴正的譴責。她曾經表示不再認為丈夫，她借用卓文君私奔的故事譏諷他“兀的不笑煞相如”。後來，裴尚書帶着她的一雙子女前來認親，訕訕地對她說：“您當初等我來問親可不好，你可瞞着我私奔來宅內。”她立即回答說：“自古及今，則您孩兒私奔哩！”她在这个封建道德的維護者面前，又讲了卓文君的故事，并說“怎將我牆頭馬上，偏輸却沽酒當壚”。

和《西廂記》中的崔鶯鶯、《拜月亭》中的王瑞蘭、《倩女離魂》中的張倩女這三個姊妹形象比較起來，李千金的性格是有獨特之处的。裴少俊和她第一次私會時，被她的嬖嬖撞見，她和裴少俊一起故意誣賴嬖嬖“你要他這秀才的銀子，教我去喚將他來，便見夫人也則實說”，甚至要解下縷帶和裙刀自盡，威脅嬖嬖“你待致命圖財”。這種行為顯示了她性格中的一個重要特征：潑辣。

從戲劇手法來說，《牆頭馬上》寫衝突比較充分，通過衝突展現出人物的鮮明、獨特的個性。李千金性格所以刻畫得比較充分，正是在於作者不僅描寫她以私奔的行為來衝擊封建禮教，還着重描寫她敢於和封建禮教的維護者當面爭論，用以表現她的性格。

白朴的另一個名作是《梧桐雨》，它描寫唐明皇李隆基和妃子楊玉環的愛情。藝術風格和《牆頭馬上》幾乎完全不同，作者沒有著意通過尖銳的性格衝突來描寫人物，而主要依靠對人物的內心描寫來刻畫他們的精神面貌，具體表現為主要以唱詞來表達人物內心世界，借以表現人物性格。這種手法在元人雜劇中出現得也是相當多的，不過白朴運用得較為成功。如第三折〔雙調新水令〕一支曲文，只三十一個字，卻把唐明皇“西行避兵”

离开长安时的依恋和伤感心情描写得相当贴切。

五方旗招颭日边霞，冷清清半张鸾驾。鞭倦袅，镫铺路。回首京华，一步步放不下。

第四折的描写也有特色，唐明皇在“秋夜梧桐雨”的环境下想念死去的杨贵妃，人物的心情和戏剧的氛围非常协调。其中写到“这雨一阵阵打梧桐叶雕，一点点滴人心碎了”，用雨打梧桐叶的实写引出雨滴人心的虚写，既切合人物的精神面貌，又富有诗意。这种艺术构思和描写，在同时代剧作家中，只有马致远的《汉宫秋》第四折能与它媲美。

但总的说来，《梧桐雨》是缺乏思想光彩的。作者致力描写的唐明皇和杨贵妃的爱情不能引起人们同情。作者企图写这种爱情的美，却又没有能够写出来。作者把这个爱情悲剧的产生归因于唐明皇的昏庸，把杨贵妃写成与安禄山有暧昧关系，同时又要歌颂他们的爱情，同情他们的悲剧，这就形成了矛盾。这种矛盾本来就不容易、甚至不可能处理得协调，主题思想也就不能不显得混乱。

白朴除写杂剧外，还写词和散曲。他的词收在《天籁集》里。在元人词作中，白朴的词是比较优秀的。他的不少词作常从咏景、怀古中表达出兴亡的感慨。如〔沁园春〕《金陵凤凰台眺望》第二首：

我望山形，虎踞龙盘，壮哉建康。忆黄旗紫盖，中兴东晋；雕闌玉砌，下逮南唐；步步金莲，朝朝琼树，宫殿吴时花草香。今何日，尚寺留萧姓，人做梅妆。 长江不管兴亡，谩流尽英雄泪万行。问乌衣旧宅，谁家作主；白头老子，今日还乡。吊古愁浓，题诗人去，寂寞高楼无凤凰。斜阳外，正渔舟唱晚，一片鸣榔。

白朴詞都比較工整，描寫景物的作品能創造出一些美的意境。他的詞風近于宋代的“豪放派”，但很多詞寫來已經趨向散曲化了。

白朴的散曲現存十六首小令和四個套曲。其中有的詠唱男女恋情，有的感嘆人生無常，也有的描寫自然景色。就它們的思想境界來說，大抵是一種低沉的哀愁，但很少當時散曲中容易犯的輕佻、庸俗的毛病，文字清麗，描寫自然景色的寫來也較有詩意。他的名作是描寫“閨怨”的套曲〔仙呂點絳脣〕《金鳳釵分》，開首兩支曲是：

〔仙呂點絳脣〕 金鳳釵分，玉京人去秋瀟瀟。晚來閑暇，針線收拾罷。獨倚危樓，十二珠帘。風蕭颯，雨晴云乍，極目山如畫。

〔混江龍〕 斷人腸處，天邊殘照水邊霞。枯荷宿鷺，遠樹栖鴉。敗葉紛紛擁砌石，修竹珊珊掃窗紗。黃昏近，愁生砧杵，怨入琵琶。

由于它寫得清麗，能和諧地以景物來襯托出人物心理，明代以來的《太和正音譜》、《盛世新聲》和《北詞廣正譜》等書中都收了這個套曲或是它的只曲。

第二節 馬致遠

馬致遠(1250? —1321 至 1324 間)，字千里^①，號東籬，大都人。他是一位“姓名香貫滿梨園”的著名作家，又是“元貞書會”

① 馬致遠〔中呂粉蝶兒〕《至治華夷》套為英宗至治改元（1321）作，周德清《中原音韻》序作于泰定元年（1324），序中說馬致遠已死。可推知馬當卒于一三二一至一三二四年間。馬的生年，難以推定，今約定為一二五〇左右。馬致遠字千里說見清代張大復《寒山堂曲譜》。據元代雜劇作家多以字行和古人常以“致遠”作字而不作名的習慣，張說值得懷疑，現暫從之。

的重要人物，也是历来所說的“元曲四大家”之一。

他在大都大約生活了二十多年。元世祖至元二十二年（1285）以后，他做过江浙行省务官。在他离开大都担任这个官职的前后，还在不少地方停留过。这种“漂泊生涯”也有二十多年。在他五十岁左右的时候，就走出官場，过着“幽栖”的生活^①。

馬致远在早年就开始創作杂剧，他的有些作品在至元年間就已經流傳开来^②；元貞、大德时期，他加入了元貞书会，这个阶段大概是他写作剧本最多的时候；一直到他的晚年，还在进行杂剧創作^③。馬致远一生还写了很多散曲，是一位很著名的散曲作家。他还可能写过一些南戏剧本，但都沒有流傳下来^④。

从馬致远的全部作品来看，他創作了在思想和艺术上很有光彩的《破幽梦孤雁汉宫秋》，但也編写了一些宣揚宗教迷信思想的“神仙道化”剧；他的大部分散曲的基調是消极、低沉的，但

① 关于馬致远的生平活动，系据他的散曲及其他材料所作的推断。小令〔撥不断〕第一支曲，套曲〔大石調〕〔寄子〕〔十香迷〕，小令〔蟾宮曲〕〔叹世〕，套曲〔般涉調〕〔哨遍〕，小令〔清江引〕〔野关〕第八支曲。关于馬致远任江浙行省务官，見《录鬼簿》。据《元史》的《百官志》《地理志》《世祖本紀》，至元二十二年才把江淮行省轄区調整后改称江浙行省，以后还曾有变动。据此考定馬致远在至元二十二年（1285）以后任江浙行省务官，当不致有誤。

② 元淮《金困集》有几首詩咏及馬致远的《汉宫秋》和《岳阳樓》，那几首詩大致可斷定为至元年間作。但原詩注中馬致远誤作馬知远。

③ 《任風子》大致是馬致远晚年的作品。《元曲选》本《任風子》中馬丹阳出場通名，自称“抱一无为普化真人”。按元世祖曾敕封馬丹阳为“抱一无为真人”，到武宗至大二年（1309）又加封为“抱一无为普化真君”。可知这剧本大致是一三〇九年以后的作品，这时馬致远已是晚年了。

④ 明吕天成《曲品》、清張大复《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》和清无名氏《傳劇汇考标目》記馬致远作南戏《苏武持节北海牧羊記》（或簡作《牧羊記》）；《寒山堂曲譜》并記馬致远和史九敬先合作《風流李勉三負心記》，和史九敬德合著《蕭淑貞祭坟重会姻缘記》。

在艺术風格上却又有非常显著的特色。就他的成就而論，确实不失为一位名作家；就他宣揚宗教迷信來說，却是一个荒唐的說教者。

馬致远的杂剧，《录鬼簿》記載的有十三种，流傳下来的有七种：《破幽梦孤雁汉宫秋》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《馬丹阳三度任風子》、《西华山陈搏高臥》、《半夜雷轰荐福碑》、《江州司馬青衫泪》、《开坛闡教黃梁梦》。其中《黃梁梦》是和別人合編的作品。此外还流傳下来《刘阮誤入桃源洞》第四折的殘曲。

《汉宫秋》是馬致远杂剧中突出的优秀作品。它描写王昭君的故事。王昭君的故事最早見于《汉书》，后来成为历代不少作家創作的題材。在元代以前，描写或歌咏王昭君作品的作品，不外有两层意思：或同情她“紅顏薄命”，或慨叹她离国出塞。《汉宫秋》突破了前人作品的窠臼，也不拘泥于史实細节，有着大胆的創造。它描写了汉元帝对王昭君的爱情，同时又突出了王昭君对祖国的感情，并把这两方面的描写交織在一起。正因为汉元帝对王昭君有深厚的爱情，也就描写他不願让她出塞，但又不得不让她出塞的心情。于是出現了汉元帝責备文武大臣的場面：“若如此久已后也不用文武，只凭佳人平定天下便了。”把失去王昭君的原因归結为文臣武将的无能，总的描写却又归結为番国对汉朝的侵略。帝王的爱情悲剧有民族矛盾的背景；通过这个悲剧来表現汉朝的受侵略，进一步表現出王昭君的爱汉朝，爱祖国的感情，正是这个剧本的主题。作者描写的王昭君在灞桥“留下汉家衣服”；在番汉交界处，举一杯酒望南澆奠后纵身投江，不願进入番国之境；这是作品主题思想的最明白的表現。在蒙族統治者統治下的元代，《汉宫秋》表現出来的这种主题思想，

是有强烈的现实意义的。

第四折描写汉元帝思念王昭君，将人物安排在一个典型的凄凉环境中：秋夜，短暂的梦会，孤雁的凄楚叫声。它使人物的孤独心情得到更好的表现。在这一点上，“孤雁汉宫秋”和“秋夜梧桐雨”正是异曲同工，各有千秋。

《汉宫秋》不少曲辞相当优美，且能贴切地传达出人物的心情。最著名的是第三折〔梅花酒〕、〔收江南〕：

〔梅花酒〕 呀！俺向着这迥野悲凉，草已添黄，色早迎霜，犬褪得毛苍，人捋起纓枪，馬負着行装，車运着餱粮，打猎起圍場。他他他伤心辞汉主，我我我携手上河梁。他部从入穷荒，我鑾輿返咸陽。返咸陽，过官墙；过官墙，繞迴廊；繞迴廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螿；泣寒螿，綠紗窗；綠紗窗，不思量。

〔收江南〕 呀！不思量除是铁心腸，铁心腸也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高烧銀烛照紅妝。

《汉宫秋》表明馬致远的杂剧創作有相当的成就。但他的《任風子》等“神仙道化”剧却热中于宣傳道家的虛无思想，荒誕地提倡修道登仙的宗教迷信。剧中人經常說些隱士的口头禅，甚至杀狗屠豕的任風子在出家时也說“陶令休官”，“范蠡归湖”。隱士生涯和道教登仙的合流，正是馬致远“神仙道化”剧的一个特点。“神仙道化”剧在元代杂剧中形成了一种傾向。馬致远曾被說成是“万花丛里馬神仙”，可見他在这方面起了虽不一定是首創但也是推波助瀾的作用。这种作用也正好代表了他杂剧創作的落后、消极的一面。但这些作品中多少也表現了馬致远思想里的矛盾，要逃避现实却又不能完全忘情于现实。《岳阳楼》中的呂洞宾初临岳阳楼，眺望大好河山，曾經这样抒发自己的感情：“自隋唐，数兴亡。料着这一片青旗，能有的几日秋光？对西

面江山浩蕩，怎消得我几行几醉墨淋浪。”当他二上岳阳楼时，又“为兴亡笑罢还悲叹”。哭了又笑，笑了又哭；感叹华容路上的曹操，烏江岸畔的項羽，“古人英雄今安在哉”。这些描写，说明作者在虛无中表现了对现实的留恋；甚至还寓有憤慨^①。如果说馬致远的“神仙道化”剧还有一些动人的描写，正是在这种地方。而这些剧本中的恶劣的描写，莫过于《任風子》中出現的任風子摔子杀妻場面；这里則又表现了“神仙道化”剧的最荒唐的宗教宣傳。

馬致远所以写作“神仙道化”剧，除了他个人的思想原因外，还有深广的社会原因。元代是道教活跃的时代，当时主要在北方流行的全真教就是道教的一个重要教派。馬致远杂剧中出現的馬丹阳正是全真教的北宗所崇拜的重要偶像，而《岳阳楼》和《黃梁梦》中出場的呂洞宾則又是全真教南北二宗所共同尊奉的祖师。全真教的盛行自有它的社会基础。然而情况是复杂的：当时的农民暴动也有带着全真教色彩的；而元朝統治者也提倡过道教；有些知識分子和城市居民，大抵因飽經战争災难和黑暗統治的痛苦，信奉宗教以追求精神上遁世的出路，再走向极端，也会出家修行。“神仙道化”剧在元代杂剧中大量出現正是有这种社会现实基础。馬致远在剧本中宣傳神仙道化思想，也就不是偶然的了。

流传下来的馬致远的杂剧还有《荐福碑》和《青衫泪》。《荐福碑》就其基本的思想傾向看，是在宣揚宿命論观念，但在具体描写主人公張鎬的怀才不遇的命运的时候，却也对封建社会中

① 馬致远在这里表现出来的憤激是比较隱晦的。如“这一片青旗”，固然可作酒帘解，但从上文“自隋唐数兴亡”連起来考察，也可能指的是元朝，元兵穿青色衣服，元代很多旗帜也是以青色为底。

的賢愚不分、是非顛倒的不合理現象作了一番暴露和抨击。《青衫泪》敷演白居易与妓女裴兴奴的爱情故事。整个作品在思想艺术上都没有什么特色。

馬致远写了一百二十多首散曲，这个数量比关汉卿、白朴两人现存散曲的总和还多。它們的内容大致有三类：(一)“叹世”，抒写作者的“园林”生活，或者感慨历史人物，濃烈地表现出消极的遁世思想；(二)描写景物；(三)咏唱男女恋情。前二类中有些作品表现出了馬致远散曲独特的艺术風格，奠定了他作为散曲名家的地位。

馬致远散曲流露的消极思想和他杂剧中表现出来的虛无思想是一脉相通的。不同的是，他的散曲并没有作宗教宣傳。从那些“叹世”之作中，反映出作者对“人間寵辱都參破”后給自己安排的远离紅尘、不問社会風波的生活态度和处世思想。这种生活态度和思想在漠視“爭名利，夺富貴”方面有它的一定程度的积极意义，但是馬致远散曲中更多表現的是不問曲直、不分是非的虛无思想，这方面最极端的是“屈原清死由他恁，醉和醒爭甚”，“桂英你怨王魁甚……知他是誰負心。”从政治到爱情，什么是非都不分了。

〔双調夜行船〕《秋思》是馬致远“叹世”之作中的代表作品：

〔双調夜行船〕 百岁光阴一梦蝶，重回首往事堪嗟。今日春来，明朝花謝，急罰盞夜闌灯灭。

〔乔木查〕 想秦宫汉闕，都做了衰草牛羊野。不恁么漁樵沒話說。纵荒坟，横断碑，不辨龙蛇。

.....

〔撥不断〕 利名竭，是非絕。紅尘不向門前惹，綠树偏宜屋角遮，

青山正补墙头缺，更那堪竹篱茅舍。

〔离亭宴煞〕 蛩吟罢一觉才宁贴，鸡鸣时万事无休歇。何年是彻？看密匝匝蜂酿蜜，闹攘攘蝇争血。裴公绿野堂，陶令白莲社。爱秋来那些：和露摘黄花，带霜分紫蟹，煮酒烧红叶。想人生有限杯，浑几个重阳节。人问我顽童记者，便北海探吾来，道东篱醉了也。

这个套曲表现出来的思想倾向是对人世間一切功名利禄的否定。其間虽也有对“排兵”“争血”的激愤，但一切归结为“人生若梦”，提倡及时行乐。就艺术技巧来说，这个套曲显出了作者的功力，不论是运用形象，造句用字以及注意声调的和谐，都是经过苦心推敲的。

马致远描写景物的散曲的代表作是一首题为《秋思》的〔天净沙〕小令，它通过对客观景物的描写表现出一种天涯游子的感情。

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家。古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。^①

全篇用常见的一些景物构成一幅精美的图画，一气浑成而没有堆砌的痕迹。用景物来点染“秋”，同时也用景物来表现“思”和“念”，用这种方法来写出一个这样成功的作品，显出作者有捕捉形象的高度才能。

〔般涉调耍孩儿〕《借马》是马致远散曲中别具一格的作品。这个套曲把一个爱马若狂的人遇上别人向他借马时的种种心情刻画得细致入微。从“出言要借，对面难推”的为难心理到马被借去后“两泪双垂”的痛惜感情，写来既夸张，又真实。爱马人对

① 这首小令最早见于元周德清《中原音韵》，谓马致远作，并誉为“秋思之祖”。但元盛如梓《庶斋老学丛谈》记这支小令为无名氏“沙漠小词”三阙之一。

馬的感情，写得維妙維肖。描写中有詼諧，有諷刺，但并不是把爱馬人完全当作一个吝嗇鬼来譴責。这个套曲打破了散曲言情咏景的程式，而且能塑造一个性格相当鮮明的人物形象。就馬致远的时代來說，他在开拓散曲的境界上應該是有功劳的。此外，从这个作品中对种种养馬知識的交代和描写看，这位优秀作家的生活知識也是很丰富的。

第五章 前期其他杂剧作家

元代杂剧作家的创作活动，大致可以分为前后两期，前期约为元宪宗(蒙哥)元年至成宗(铁木耳)大德十一年(1251—1307)。在前期作家中，除了关汉卿、王实甫和白朴、马致远这几位著名人物外，还有不少在不同程度上各有成就的剧作家。如：编写水浒剧著名的康进之，人称“小汉卿”的高文秀，以写大悲剧《赵氏孤儿大报仇》闻名于世的纪君祥，擅写家庭剧和爱情剧的杨显之与石君宝，致力于神话剧创作的尚仲贤和李好古，以编公案剧见长的李潜夫^①，女真族作家李直夫，艺人兼剧作家张国宾等等，正是作家纷起，人才辈出。他们的作品也争奇斗妍，各放异彩。形成了杂剧创作的繁荣局面。

第一节 康进之 高文秀 纪君祥

康进之，棣州(今山东惠民)人。他写过两个关于黑旋风李逵故事的剧本。《黑旋风老收心》没有流传下来。传世的《梁山泊李逵负荆》成功地塑造了李逵的英雄形象，并且通过人物性格

^① 天一阁本《录鬼簿》作李潜夫，“潜夫”疑系“潜夫”之误。

的描写，揭示了梁山英雄与人民的血肉关系。

李逵誤以为宋江、魯智深搶劫了民女，大鬧聚义堂，并要砍倒杏黄旗；待到弄清底細，他又勇敢地負荆請罪。鬧山，显示了李逵的莽撞、天真和嫉惡如仇；負荆，則表現他直率而能勇于承認过錯。这两个方面构成了李逵的英雄性格和他的独特个性。但那种容不得侵害人民的英雄本色，却又不只是李逵一人所具有，它是梁山好汉所共有的。宋江不計李逵鬧山的过失，不仅因为他負荆，还由于他立了功——杀掉搶劫民女的歹徒，正是說明了这一点。鬧山和負荆的描写，最根本的意义正在于表現这种梁山英雄的本色，表現他們和人民的血肉关系。

梁山英雄与人民的血肉关系，还可以从剧本描写的一个乡村酒店主人王林对梁山的感情里得到說明。王林不認識宋江，但听冒名宋江的歹徒說 he 自己是梁山泊首領时，立即高兴得把女儿喚出来敬酒：“老汉別无什么孝順，着孩儿出来与太僕递钟酒儿，也表老汉一点心。”后来他又用計灌醉两个冒名的歹徒，連夜赶上梁山报信。王林和梁山英雄的亲密关系的描写，更加突出了剧本的主题。

一般說来，元代的水滸杂剧都写了梁山英雄除暴安良的仗义行为，但能比較深刻地揭示出他們和人民的血肉关系，当推《李逵負荆》为第-

《李逵負荆》在艺术手法上也有它的特色。戏剧冲突是由人物的誤会造成的，但这种誤会却又建筑在人物性格的真实性的基础上。正是由于造成誤会的原因是人物內在的性格（李逵的莽撞、嫉惡如仇），因此戏剧冲突就不是虛假的，通过这种冲突的描写，既使剧本带有喜剧的色彩，又有一个严肃的主题。

高文秀也是一位擅長編寫水滸劇的作家。他是東平（今山東東平）人，當時被稱為“小漢卿”。他雖然早卒，但他寫的劇本有三十三本之多。可惜絕大部分已經佚失。從現存的劇名看來，他所寫劇本的題材很廣，有寫夫婦溫情的《京兆尹張敞畫眉》，也有寫神怪大戰的《泗州大聖降水母》。寫得較多的是黑旋風戲，共有八種，現在只留下《黑旋風雙獻頭》一種。

《雙獻頭》與康進之的《李逵負荊》堪稱是元代“黑旋風雜劇”的雙璧。從對李逵性格的刻劃來說，《雙獻頭》較之《李逵負荊》另有特色。這裡着力描寫的是李逵在特定環境下的智慧。這種特定的環境是：李逵化裝成莊稼後生，保護孫孔目到泰安神州廟燒香，宋江再三叮囑他不得魯莽，要“忍事饒人”。在這種情況下，李逵就謹慎行事，細心用計。孫孔目被陷害入獄後，李逵就不是隻身劫牢，而是裝作一個莊稼呆漢去探監，用計擺布了牢子，救出孫孔目。關於他的裝呆和用計，劇本中有很動人的描寫。作為裝呆的一種手段，他故意三番兩次把監獄說成是牢子的“家裡”，使牢子認定他是一個“傻弟子孩兒”。為了使牢子吃他的蒙汗藥飯，他自言自語地說：“一罐子羊肉泡飯，哥哥不吃，我自家吃。”引得牢子口饞，中他圈套。李逵還扮作“伺候人”混進官衙，殺死陷害孫孔目的白衙內和郭念兒。這種行為和莽撞性格是統一的。因為這到底也是“從來個路見不平”的“山兒性”，不過是在特定環境下的另一種表現形式而已。

高文秀的雜劇流傳下來的還有《好酒趙元遇上皇》、《劉玄德獨赴襄陽會》、《須賈諍范雎》、《保成公徑赴瀾池會》四種。《瀾池會》顯然是根據《史記：廉頗藺相如列傳》改編的。劇本通過完璧歸趙、瀾池赴會和廉頗負荊三個事件的描寫，描繪出戰國時代的杰出政治家藺相如的光輝形象。藺相如在強暴的秦昭王面前，

不顾生死，维护赵国利益；在同僚廉颇的欺负之下，却又顾全大局、不計私仇的品德，在《史記》中本来就有比較充分的描写。高文秀吸取了《史記》的内容并有所創造。他增加了蔺相如关怀人民生活的內容，并且着力描写它。蔺相如第一次入秦时，他的亲随认为他不应该冒险为使，他回答说：“这一遭入秦为使，也非同小可，则为救蒼生之苦也。”他还說：“則恐怕士馬相殘，庶民塗炭，怎敢道遠程限。”在赴渑池会前，廉颇主張起兵对敌，蔺相如认为：如果起兵，“于民不利”。这种不利是：“商賈每阻了行旅，庄农每費了耕織。将他这仓廩耗散，府庫空虛，士卒疲弊。”因此主張“凭着我[●]不伤財，不害民，一人一騎”，保护赵成公赴会。这些描写，同《史記》中蔺相如形象不完全相符。这位“东平府学生員”高文秀在蔺相如身上塗上了一层儒家心目中的政治家的色彩。但作为一个艺术作品來說，这些描写基本上是符合艺术真实和艺术創造原則的。正是这种描写使蔺相如这一形象更富有思想光輝，《渑池会》这一作品更富有艺术光彩。

在元代杂剧中，以春秋战国时代的历史故事为題材的剧本相当多，《渑池会》在这类剧本中是占有重要地位的优秀作品，它的成就仅次于紀君祥的大悲剧《赵氏孤儿大报仇》。

紀君祥是大都人，在前期作家中，他和写《看錢奴冤家債主》的郑廷玉、写《說鱖諸伍員吹簫》的李寿卿是同时人，年輩較早。他写过六个剧本，《赵氏孤儿》是仅存的完整剧本。赵氏孤儿的故事，出于《史記》，后来刘向的《說苑》中也有記載。这些記載中有比較濃厚的封建宗法思想色彩，但由于这个故事本身包含有一种挽救无辜的被迫害者的正义精神，因此为人們所乐道。至于在戏剧中描写这个故事，紀君祥的《赵氏孤儿》則是第一部。

这个剧本主要描写了屠岸賈的殘酷杀人的罪恶行徑和他的凶暴性格同程嬰、公孙杵臼、韓厥等舍己救人的正义行为和正直性格的矛盾。这种矛盾构成极为尖銳的戏剧冲突，在展开冲突的过程中，出現了动人的生活描写。为了个人的私仇，屠岸賈杀害了赵盾一家三百余人，为了搜捕赵家仅存的一个孤儿，他下令杀光晋国国内半岁以下、一月之上的小孩。这是野蛮的、极端自私的罪恶行为，是剝削阶级的灭絕人性的深刻反映。与此截然相反，程嬰、公孙杵臼、韓厥等从不同的动机出发，挺身而出，拯救了晋国的无数无辜的嬰兒。而他們又各自作出牺牲，有的甚至献出了自己的生命。就程嬰來說，他最初是为了“知恩报恩”，冒險救出了孤儿，后来又加上“要救晋国小儿之命”，就决定把自己的孩子扮作赵氏孤儿，并要求公孙杵臼出首告他，以父子的死来救孤儿。而“曾与赵盾名为刎頸交”的公孙杵臼，他是为了“見义不为非为勇”，宁願自己牺牲，让較他年輕的程嬰来撫养孤儿。两人爭論的場面是动人的。这里相爭的死，是牺牲自己。尽管他們各自有着“恩”或“义”的观点，但他們的行动表明他們是在为拯救晋国无数嬰兒，为挽救无辜的被迫害者，爭着献出生命。同样，在屠岸賈麾下的將軍韓厥，从分辨“忠孝”与“奸佞”出发，从不願“利自己損別人”出发，放走程嬰和孤儿的行动也是正义和高尚的。在当时社会生活中，程嬰等人的正义行动是一种进步的道德思想的反映。

《赵氏孤儿》竭力鼓吹的受压迫者的复仇观念，是有人民性的。有冤必伸，有仇必报，这是中国封建社会里相当普遍的民間心理。遭受沉重压迫的中国农民的复仇心理是特別強烈的。《赵氏孤儿》描写的冤仇，世代相襲，含辛茹苦，志在必报，在某种程度上正是人民思想的折光。

作为一个悲剧，《赵氏孤儿》的基调是高昂而不是低沉的，人們不会从屠岸賈的凶殘行动中觉得恐怖与战栗，也不会从公孙杵臼等人的牺牲中感到阴惨与絕望。这是因为作者写出了屠岸賈虽然一时气焰万丈，但他终究是孤立的。从他的殘杀阴谋开始，他就处在提弥明、灵輒、程嬰、韓厥、公孙杵臼这許多义士所代表的正义力量的包围之中。全剧自始至终，貫穿着一種磅礴、高昂的正义精神，表現出了悲剧的壯烈美，表現出了壯烈的悲劇美。

第二节 楊显之 石君宝 尚仲賢 李好古

楊显之和石君宝以写家庭剧和爱情剧見长。楊显之《臨江驛瀟湘夜雨》的一些艺术描写向来被人称贊，石君宝的《魯大夫秋胡戏妻》也是有特色的作品。

楊显之，大都人。他和关汉卿是“莫逆之交”，关汉卿經常拿作品与他討論、推敲。楊显之大概也善于对別人作品提出一些中肯的意見，所以被叫做“楊补丁”。賈仲明吊詞中尊楊显之为“前輩老先生”，并說他“寰宇知名”，可見他是当时剧坛上很有威望的活跃人物^①。

楊显之写过八个杂剧，傳存《臨江驛瀟湘夜雨》、《郑孔目風雪酷寒亭》两种。《瀟湘夜雨》的主要内容是描写并譴責做官后拋棄妻子的負心汉的卑劣行徑。故事情节动人，对負心汉崔甸士的卑鄙而又狠毒的性格以及庸俗低下的精神面貌的刻画比較充分，因而批判也較有力量。但对被遺棄的妻子張翠鸞的描写却

^① 楊显之和艺人們大概也有不少来往，当时杰出的女演員順时秀称他为“伯父”。

有重大弱点，作者过份地渲染她对崔甸士重要的女子的敌视，这种敌视甚至超过了对崔甸士的仇恨，这样就损害了她的性格，并且也削弱了作品主题的社会意义。

《瀟湘夜雨》有些艺术場面写得較為成功。第三折写張翠鸞发配沙門島，途中遇雨。作者一方面实写这位“香閨少女”在空野荒郊，路滑泥濘中行路的艰难，表现出她衔冤負屈的痛苦；一方面又以秋天的凄風苦雨，衬托出她的忧虑心情。雨点儿打在她的身上，她觉得老天也在为她流泪，“天与人心紧相助，只我这啼痕向臉儿边相聚。眼見的泪点儿更多，如他那秋夜雨。”写出她的“泪点儿”比“秋夜雨”还多，正是动人的笔墨。

石君宝，平阳（今山西临汾）人。他写了十个剧本，流传下来的只有三种：《魯大夫秋胡戏妻》、《李亚仙花酒曲江池》和《諸宮調風月紫云亭》。《秋胡戏妻》是有显著特点的作品，其中女主角罗梅英是在元人杂剧中不易见到的一个有鮮明个性的农村少妇形象。在全剧出場的人物中，除去几个一言未发的僕人外，罗梅英几乎和所有的人都有过不同形式、不同程度和不同性质的冲突，在这种种冲突中，显示了她的性格。

罗梅英嫁給了貧困的秋胡。新婚的第三日，媒婆就来劝她另嫁一个有錢人，她立即給予駁斥。接着，勾軍人耀武揚威地前来勾她丈夫去当兵，她厌恶地詛咒他：“这牛表共牛筋，則見他恶嗽嗽輪着粗桑棍。”秋胡一去十年，她父母貪財，要她改嫁李大戶，她严加拒絕，并責备父母的可耻行为；对李大戶的倚財欺人也予以痛斥：“我道你有銅錢，則不如抱着銅錢睡”；对李大戶的无賴行为，还报以“拳捶”。秋胡回家，夫妻二人在桑园見面不相識，秋胡居然調戏她，她憤怒地痛罵：“这厮睜着眼觀我，罵那死尸；腆着臉看我，咒他上祖。”后来知道調戏她的“沐猴冠冕，牛馬

襟裾”原来就是秋胡，她扯住他大鬧一番，要他写出休书。只是因为婆婆的說情，她才罢休。总之，不論是誰，只要侵犯她，迫害她，她都予以尖銳的回击。就是对善良的婆婆，当这位老人在亲家面前被迫同意让媳妇改嫁，罗梅英也責备过她。罗梅英的全部行动表明，她是一个有独立的生活主見，并且极力維護这种生活主見的女子。她的果断、潑辣、不向金錢和压力屈服的个性，在穷困生活中不倦地劳动、侍养婆婆的美好品质，也最好地反映出她的生活态度。这一切都决定了罗梅英形象的鮮明性和独特性。《秋胡戏妻》正是以描繪出这个人物形象而显示了它的独特的成就。

尚仲賢和李好古擅长写神話剧。尚仲賢是真定（今河北正定）人，做过江浙行省务官，他写的十个剧本中有两个是神話剧，流傳下来的三个作品中又以神話剧《洞庭湖柳毅傳书》为最优秀。李好古是东平人，他和尚仲賢各写过一个題材相同、簡称名目也相同的神話剧——《張生煮海》。尚仲賢的作品已經散佚，李好古的《沙門島張生煮海》却保存至今。

《柳毅傳书》和《張生煮海》可算得是元代神話剧中的双璧，以成就來說，前者胜过后者。这两个作品都描写了人和神的恋爱，而且都是描写书生和龙女的爱情。《柳毅傳书》描写龙女三娘对柳毅的爱慕較有特色。她原来的丈夫也是“神”，但是她受到他的折磨和迫害，依靠了柳毅这位“人”的帮助，她才摆脱了迫害，由此她爱上了柳毅。这种爱情有比較深厚的思想意义。《張生煮海》的故事情节受西晋竺法护所譯的《佛說墮珠者著海中經》的影响。但剧本中却又有所謂金童玉女下凡，最后“返本朝元”以及所謂“配金丹鉛汞相投，运水火張生煮海”的道化气

息。书生張羽和龙女琼蓮“一見鍾情”，約在中秋节重会，張羽等不及这个日子，就去海边寻找情人，在毛女仙姑帮助之下，把海水煮得滚沸，迫使东海龙王送出女儿，答允亲事。全剧以龙女听琴和張羽煮海两个場面写得最吸引人。

《柳毅傳书》和《張生煮海》在某些描写上是銖两悉称，各有千秋。似乎是为了爭胜，两位作者都不沿杂剧的第一折常用〔仙呂賞花时〕曲牌的慣例，大家都用的〔仙呂点絳脣〕，接用〔混江龙〕。三娘唱的一支〔混江龙〕鮮明地表現出一个嬌生慣养的龙宮少女牧羊时的凄戚感情：

〔混江龙〕 往常时凌波相助，則我这翠鬢高插水晶梳。到如今衣囊襤褸，容貌焦枯。不学他蕭史台边乘风客，却做了武陵溪畔牧羊奴。思往日，忆当初，成纒纒，效欢娛。他鷹指爪，蟒身軀；忒躁暴，太粗疎。但言語便喧呼，这琴瑟怎和睦。可曾有半点儿雨云期，敢只是一刻的雷霆怒。則我也不恋您荣华富貴，情願受鰥寡孤独。

琼蓮唱的〔混江龙〕則表現出一位嬌娜的水国姑娘初临人間的閑愁情态：

〔混江龙〕 清宵无梦，引着这小精灵閑伴我游踪。恰离了澄澄碧海，遙望那耿耿长空。你看那万朵彩云生海上，一輪皓月映波中。觀了那人間风闕，怎比我水国龙宮。清湛湛洞天福地任逍遙，碧悠悠那愁他浴鳧飞雁爭喧哄。似俺这閨情深远，直恁般好信难通。

都是龙宮少女，遭遇不同；同是一曲〔混江龙〕，又各異地刻划出由于遭遇不同而来的相異的人物情态。尙仲賢和李好古确是写戏能手，他們都做到了抓住人物性格写戏这个重要的特点。

第三节 李直夫 張国宾 李潜夫

李直夫是女真人，本姓蒲察，人称蒲察李五，做过湖南肃政廉訪使，是一位比較多产的杂剧作家，写有十二个作品，但現存只有《便宜行事虎头牌》一种。

《虎头牌》描写女真族的金牌上千戶山寿馬坚持軍法，責罰他叔叔銀住馬貪酒失地的故事。全剧頌揚軍人的因公忘私的优良品德。第三折描写山寿馬拒絕孀母、妻子和众屬官的求情，坚持法度，責打違反軍紀的叔叔；第四折又交代他同妻子等牵羊担酒，去与叔叔“暖痛”。先后刻画出山寿馬的作为“統軍元帅”和“侄儿”对待銀住馬的不同态度。这些描写既富有生活气息，也使剧本增强了戏剧性。

《虎头牌》中还描写了一些女真族的風俗习惯，并采用了不少女真乐曲，具有濃厚的民族色彩。

張国宾，大都人，做过教坊勾管。他写了四个杂剧，流傳下来的只有两种：《薛仁貴衣錦还乡》和《相国寺公孙汗衫記》。前者描写庄家汉薛仁貴变泰发迹的經過，反映了封建社会中一部分农民的依靠一刀一枪，博得官职，改換門庭的思想。剧中对薛仁貴改換門閭的行为是极力頌揚的，与此相适应，出現了一些庸俗的情节。但作者对农村生活比較熟悉，剧中流露出农村的乡土气息，有一些动人的生活描写。第三折写薛仁貴在返家途中遇到少年时代的朋友伴哥，两人对面不相識。薛仁貴高高地騎在馬上发問，口口声声“兀那庄家”，“兀那厮”；伴哥“磕扑的在馬前跪膝”，小心翼翼地回答，口称“小人”，“孩儿每”。問話完毕，薛仁貴

說明自己就是以前的“薛驢哥”，并說“恕下官不下馬也”。伴哥只能感叹：“哎，你看他馬儿上簪簪的勢，早忘和俺掏斑鳩爭攀古樹，摸虾蟆混入淤泥。”这种感叹說明：富貴后的薛仁貴和昔日的庄家伙伴之間，已筑起了一道高牆。一个农民做了封建王朝的“天下兵馬大元帥”，就不再是农民了。《薛仁貴》杂剧的积极的社会意义，不在于它反映了变泰发迹思想，正在于它能在具体描写中透露出这点生活中的真理。

前期作家中，有一些作家以編写包待制戏知名，李潜夫就是其中的一个。李潜夫，字行道（一作行甫），絳州（今山西新絳）人。他是一位“恬淡藎盐”的“高隱”，他的剧本《包待制智勘灰闌記》却說明他干預世事，为人間不平大声呼吁。

《灰闌記》描写包拯平反一件冤獄，戏剧性較强。情节受北魏慧觉所譯《賢愚經：檀膩鞞品第四十六》所記阿婆罗提目佉王审案故事的影响。女主角張海棠为了贍养家庭，被迫为娼，不但受人侮辱，連她的哥哥也瞧她不起。她渴望着从良，过平靜和幸福的家庭生活。嫁給馬均卿后，生了个儿子，可是这依旧不能保障她的地位。她在这个家庭里始終是一个沒有任何权利的人，被大妻誣賴，受丈夫毆打，还被人夺走儿子。她曾經希望衙門能保护她，可是貪赃枉法的官吏把她投进了監獄。这样一个弱女子实在再也沒有出路了，惟有“几时节盼的个清官来到”。这时候出現了包拯。

作者正是選擇了这个恰当的时机来使包拯出場。他一开始就根据“奸夫又无指实”等迹象对这个案件有所怀疑。他問案时表現得非常精細。在街坊老娘都受人收买的情况下，他定下巧計判断小孩的亲身母亲，在地上用石灰画了一个闌，把小孩放在

關內，叫張海棠和馬妻从左右两边把他拉出，以先拉出關外者为胜訴。結果由張海棠怕拉坏小孩的事实推断出她作为母亲的心理，使正义终于得到胜利。

《灰關記》突出地描写了包拯的正义感和高度智慧，这在包待制杂剧中是有代表性的。王仲文的《救孝子賢母不认尸》等都是这类作品。另外有些包待制杂剧中的包拯形象，則更多地表现了他的不畏权势、敢于斗争的性格。如无名氏的《包待制陈州糶米》和武汉臣的《包待制智勘生金閣》便是。《陈州糶米》是最优秀的包待制杂剧，它可能出自陆登善之手，也許是后期作家的作品了。

第六章 后期杂剧作家和 无名氏的杂剧

元成宗(铁木耳)大德年間(1297—1307)的前后, 杂剧創作活动的中心逐渐由大都向临安(杭州)南移; 到鍾嗣成编写《录鬼簿》(1330)的时期, 就作家的产生和他們的創作活动來說, 杂剧已經是在以杭州为中心的江、浙一带发展了。由南移开始直到元末, 是元代杂剧发展的后期阶段。

元代杂剧开始进入后期, 創作的繁荣局面随即也开始趋向于衰微。这个时期, 虽然作家还不断出現, 作品也产生不少, 但是总的成就已經远不如前期了。除少数几个作家例如郑光祖、宫天挺、秦簡夫等人的作品还表现出一些特色、有一定的成就而外, 大多数作家的作品都很平庸。总的来看, 这个时期的創作情况是: 作家脱离现实的傾向日愈严重, 他們更多地从历史故事中寻找創作題材; 反映现实生活和斗争、暴露社会黑暗和罪恶的作品愈来愈少, 而宣扬封建倫理道德和山林隐逸、神仙道化思想的作品日益增多; 在艺术上也形成了单纯追求詞藻典丽和工巧的形式主义傾向, 并且有所发展。后期杂剧所表现的这些缺点, 发展到明初更为严重突出, 成为杂剧发展的末流。

第一节 郑光祖

郑光祖，字德辉，平阳襄陵（今山西临汾附近）人。他做过杭州路吏，死在杭州。在后期杂剧作家中，他的活动时期较早，作品数量也最多。当时他的名气很大，鍾嗣成《录鬼簿》说他“名闻天下，声彻闾閻，伶伦辈称‘郑老先生’，皆知其为德辉也”，是深受观众和演员欢迎的一位剧作家。周德清《中原音韵自序》里把郑光祖和前期的关汉卿、白朴、马致远并列，到了明代以后更被誉为“元曲四大家”之一。前人对他的这种称誉虽然有溢美之处，如果从郑光祖在后期杂剧创作的成就来看，他确是一个重要的代表作家。

郑光祖创作了十八种杂剧，现存八种和《崔怀宝月夜闻箫》的残曲，题材大部分是历史故事，而优秀的却是他的爱情剧。《迷青琐倩女离魂》是郑光祖爱情剧的代表作，它描写张倩女思恋王文举因而魂离肉体与他结婚的故事。剧本着重歌颂倩女对理想爱情的追求，富有浪漫主义色彩。这个故事来源很早，最早见于唐代陈玄祐的《离魂记》。《倩女离魂》基本上是根据《离魂记》的情节改编的。郑光祖的再创作，不但进一步丰富和发展了这个传说故事，更主要的是他成功地创造了大胆反抗封建礼教、热烈追求自由幸福生活的倩女形象。

张倩女和王文举本来是“指腹为亲”的未婚夫妻，由于倩女母亲的阻碍，被迫以兄妹的关系分离。这种分离使倩女感到极大的痛苦。她一方面怨恨母亲悔亲；一方面又深恐王文举“千里将凤闕攀”，一旦高中，可能变心，更何况两人的夫妻关系并没有最后肯定。怨恨和忧虑，再加上相思的折磨，终于使她病倒在

床。在作这些描写的时候，作者细致地表现了封建时代的妇女因婚姻不能自主的内心沉重痛苦；同时也显示了作者擅长以心理描写来刻画人物的艺术才能。

但是，倩女形象更重要的方面却在于她的不妥协的反抗性格。她表面上顺从母亲拜王文举为兄，心里却骂母亲“黑心肠”，并且在行动上真正做到“你把我越间阻越思量”。她丝毫不隐藏自己的爱情和痛苦，甚而公开地蔑视礼法，对她母亲说，只有王生才能医好她的病，“若肯成就了燕尔新婚，强如吃龙肝凤髓”。倩女这种大胆反抗的性格是有特色的，她和《西厢记》的崔莺莺、《墙头马上》的李千金这些同类形象的性格都有不同。倩女有崔莺莺温柔深情的一面，但却没有她的犹豫畏缩和复杂的内心冲突，而是直率和比较单纯的。这一点和李千金的泼辣又有明显的区别。她的灵魂在追随王文举的时候，态度和话语是坦直和真诚的，并不因为王文举的怒责而生气。显然像倩女这种反抗性格明朗、感情热烈、对追求幸福的爱情生活有着强烈愿望的人，是完全可能最后不顾一切地挣脱封建礼教的束缚去追求她所爱恋的人的。所以作者通过“离魂”的幻想情节来表现倩女追求理想爱情的胜利，是符合人物性格发展的逻辑的。在这里，郑光祖以浪漫主义的表现手法发展了《西厢记》“惊梦”的思想意义。

倩女“离魂”的意义是作品所要着重表现的内容，这在作品的艺术结构上也体现出来。如第二折把倩女魂追王文举安排在臥病相思之前，正是为了突出倩女大胆反抗的性格和强调全剧的主题思想。

在艺术描写方面，《倩女离魂》也有较为显著的成就。第二折〔越调斗鹤鹑〕至〔圣药王〕几支曲辞，描写倩女灵魂月夜沿江追赶王文举的情景，她那焦急盼望的心理，慌急赶路的情态以及

江岸的月夜景色，都描繪得細致逼真，有声有色；灵魂飄忽的情調也能充分表現出來。

〔小桃紅〕 驚听得馬嘶人語鬧喧嘩，掩映在垂楊下。說的我心头不丕那惊怕，原来是响璫璫鳴榔板捕魚虾。我这里順西風悄悄听沉罢，趁着这厌厌露华，对着这澄澄月下，惊的那呀呀寒雁起平沙。

〔調笑令〕 向沙堤款踏，莎草帶霜滑。掠濕湘裙翡翠紗，抵多少蒼苔露冷凌波袜。看江上晚來堪画，玩冰壺敲盡天上下，似一片碧玉无瑕。

〔禿兒〕 你颯遠浦孤鶩落霞，枯藤老樹昏鴉。听長笛一聲何處發，歌歎乃櫓咿呀。

這是寫倩女灵魂追到江邊時的情景。像這種富于詩情画意的生動描寫和第三折倩女臥病相思感傷命運的那種細膩的心理刻画，都是出色的。從這裡，可以看出作者語言華麗流暢的特色，接近王實甫的風格。就《倩女离魂》來說，他的這種藝術風格和作品內容還是和諧統一的。

鄭光祖現存的另一個愛情劇《傷梅香翰林風月》，是描寫樊素傳柬，從中撮合，幫助白敏中和裴小蠻戀愛成功的故事。從故事情節的結構到人物形象的塑造都見出模擬《西廂記》的痕迹，像是一本“小西廂”^①。不同之處是劇本突出了紅娘式的人物，以樊素作為主角。雖說它在思想和藝術方面没有什么特色，但在個別地方的描寫上，也有一些活潑生動的筆墨。風格也和《倩女

① 明王世貞說：《翰林風月》的“套數、出沒、賓白全襲《西廂》。”（《弇州山人四部稿》卷一百五十二）清梁廷柟也說：“《傷梅香》如一本小《西廂》，前後关目、插科、打諢皆一一照本模擬。”他列舉二十點和《西廂記》相同之處，最後說：“不得謂无心之偶合矣。”（《曲話》卷二）他們指出《翰林風月》因襲《西廂記》是對的，但認為完全是仿作卻是不對的，《翰林風月》仍然還是一部創作。

离魂》稍有不同，它更多地继承了前期杂剧语言质朴的本色。

总之，郑光祖的爱情剧受王实甫《西厢记》的影响很深。它不仅表现在反封建礼教思想和艺术风格的继承上，在作品内容的某些具体描写方面也表现出来。《翰林风月》固不待言，《倩女离魂》也没有例外，如折柳亭送别的情节就是因裴长亭送别。

除爱情剧外，《醉思乡王粲登楼》代表了郑光祖杂剧创作的另一个特点。《王粲登楼》是描写恃才矜傲的王粲怀才不遇的故事。因为故事简单，情节本身缺乏戏剧性，作者采用了“故辱穷交，逼令进取”的结构俗套来敷衍剧情，蕪笔很多。但是作者借这个故事着重抒发封建时代知识分子穷困抑塞的愤慨，在某种程度上流露了郑光祖对当时社会现实的不满情绪。第三折描写王粲在荆州落魄穷困，登楼饮酒赋诗，抒发游子的心情和怀才不遇的愤慨，情真意切，具有一定的典型性，很容易引起封建时代失意文人的共鸣。前人很推崇这一折戏，那是不奇怪的。^①

郑光祖的历史故事剧，现存的有《辅成王周公摄政》、《立成汤伊尹耕莘》、《鍾离春智勇定齐》、《虎牢关三战吕布》和《程咬金斧劈老君堂》五种。这些作品都没有显著的特色，而且是否确为郑光祖所作，也有问题。

郑光祖还保存下来的散曲只有几首，都是词藻典丽、内容贫乏的作品，没有多大意义。

第二节 宫天挺、秦简夫等

宫天挺，字大用，大名开州（今河北大名）人。他和郑光祖同

① 如明何良俊《曲论》云：“……至如《王粲登楼》第三折，摹写羈怀壮志，語多慷慨，而气亦爽烈。至后（尧民歌）、（十二月），托物寓意，尤为妙絕，……”

时，也是一位較有成就的杂剧作家。关于他的生平，《录鬼簿》有一段簡略的記載：“历学官，除鈞台书院山长。为权豪所中，事获辨明，亦不見用。卒于常州。”他是在政治上受到打击因而終身不得志的文人。他写过六种杂剧，保存下来的只有《死生交范張鸡黍》和《严子陵垂钓七里滩》两种。

《范張鸡黍》根据《后汉书·范式傳》改編，写范式和張邵的友誼故事：范式不辞千里赶赴張邵的“鸡黍会”，張邵死后又亲为奔丧下葬，替他修坟守墓百日。剧中歌颂朋友之間死生不渝的信仰，从作品宣揚的思想來說，封建道德的气息很濃。不过，根据剧本中的某些描写，再結合作者的身世来看，似乎他另有創作意图。剧中增加了一个插科打諢的人物，考官的女婿王仲略，諷刺他窃文得官的卑劣行徑。第一折描写范式赴鸡黍約途中和王仲略讲文时所唱的几支曲子里，更是借題發揮，猛烈地抨击把持知識分子仕进之門的“权豪势要之家”，痛罵他們都是追名逐利、不学无术的无耻之徒，“都是些装肥羊法酒人皮囤，一个个智无四两，肉重千斤”；咒罵他們“少不的一朝馬死黄金尽”，“吊脊抽筋”。作者攻击得如此憤慨激烈，咒罵得如此痛快淋漓，这样的文字在元代杂剧中还是少見的。很明显这和作者在政治上受到排挤、打击的遭遇有着密切的关系。他借剧中人物的口来发泄內心对现实的强烈的不满情緒。在客观上也反映了元朝知識分子在黑暗統治下受压抑的不平心情，对当时的黑暗现实是有暴露意义的。

宮天挺在《七里滩》这个剧本里，极力歌颂严子陵隐逸生活的閑适自由，并且以朝政生活的无常和險恶作对比描写，表现了濃厚的避世思想，和他在《范張鸡黍》中流露的抨击现实的心情完全相反。如就他的身世來說，这也可解釋为他在政治上受排

挤、打击后另一种心情的反映。

宫天挺写作历史剧，寓有托古諷今的明显意图，在后期杂剧作家中是比较难得的。比如过去被认为仅次于郑光祖、主要以散曲创作见长的乔吉，他在政治上同样不得志，而且终身落魄，在杂剧创作上也没有表现出这种较为积极的创作态度。他现存的三种杂剧都是写封建时代文人的风流艳事，表现的思想内容都比较平庸頹廢。从乔吉以后，杂剧作家脱离现实的倾向更为显著，好的作品愈来愈少。像秦简夫能够以当时的现实生活为题材写作《东堂老劝破家子弟》一剧，算是突出的。

秦简夫，生平不详。仅知他是在大都成名，后来才到杭州的。他作剧五种，现存三种。《东堂老劝破家子弟》是他的代表作，可能是他到杭州以后的作品。它描写扬州富商赵国器的儿子扬州奴浪蕩成性，日与无賴子狎游，揮霍无度，终于把家产败光，淪为乞丐。这种败家子的生活結局，在封建社会里具有普遍的意义。后来扬州奴痛改前非，以卖炭卖菜为生，在生活的教訓下，懂得了儉省的必要。这些地方，作者也都写得生动真实，并且相当重視通过宾白和細节的描写来刻画人物的性格，使作品生色不少。在描写扬州奴由败家到自新的过程中，作者十分強調奢淫佚是败家的根源和掙財兴家不易的思想。但着重歌頌的是东堂老对扬州奴的苦心教誨和他交还家产忠于朋友的信义行为，使作品的基本傾向成为宣扬封建道德的东西。秦简夫现存的另二种杂剧：《孝义士赵礼让肥》和《晋陶母剪发待宾》，从宣扬封建道德这一傾向來說，比《东堂老》更为明显突出。

此外，有作品流传下来的后期作家还有金仁杰、范康、楊梓、

蕭德祥、朱凱、王曄等人。他們的作品都沒有明显的成就，有的作品还很露骨地宣傳封建道德和宗教迷信，例如楊梓的《忠义士豫让吞炭》和范康的《陈季卿誤上竹叶舟》，就是这一类末流的作品。其中朱凱的《昊天塔孟良盜骨》还有一定的社会意义。它是根据傳說中“楊家將”的故事改編的，描写孟良盜骨和五台会兄这一段情节。第一折是写楊令公及七郎的鬼魂托梦，第二、三折圍繞盜骨殖的事件着重表現孟良見义勇为、蔑視强敌的英雄气概，第四折則轉为对五郎嫉恶如仇的性格的刻划。这三部分在結構上有相对的独立性，虽然作品也富于戏剧性，但是作为一个完整剧本来看，是比較粗疏的。

第三节 无名氏的杂剧

除前述作家的作品外，在流傳下来的元代杂剧中，还有三十多种无作家姓名可考的作品，約占現存总数的四分之一。这些无名氏的作品，有的大体上可以判定是前期或者是后期的創作，而絕大部分都无法考定。这些作品的内容也很复杂多样。有的取材于历史故事和傳說，歌頌反抗侵略、坚持正义的英雄人物，譴責忌才冒功、陷害忠良的权臣，較多的是《錦云堂暗定連环計》一类的三国故事剧；有的取材于文人故事，描写他們的发迹变泰，例如《朱太守風雪漁樵記》；有的歌頌水滸英雄知恩报恩，惩罚坏人，例如《爭报恩三虎下山》；有的表現现实生活，暴露权豪势要虐害平民和强盜恶妇謀財害命的罪恶，有些是属于包拯断案一类的公案剧，例如《風雨像生貨郎旦》、《包待制智斬魯齋郎》；也有的是表揚財主散財濟貧和描写他們受到神仙度脫的所謂“神仙道化”剧，例如《龐居士誤放來生債》；此外，还有爱情剧

和神話劇，例如《玉清庵錯送鴛鴦被》、《二郎神醉射鎖魔鏡》。這些作品的思想性和藝術性也很參差不齊，有富於現實意義的杰出的公案劇《包待制陳州粃米》，也有純粹是宣傳因果報應、封建迷信的劇本《崔府君斷冤家債主》。總的來看，這些作品的成就不高，優秀的作品不多。

《陳州粃米》^①是元代公案劇中最成功的作品。它描寫包拯到陳州為民伸冤除害的故事。作品首先描寫：陳州府亢旱三年，六料不收，朝廷派去開倉粃米的劉衙內的兒子和女婿，假公濟私，抬高官價，並且用敕賜紫金錘打死與他們論理的災民張撇古。通過這個事件，作者突出了權豪勢要之家和人民之間不可調和的矛盾。在“一合米關着八九個人的命”的情況下，劉衙內的兒子和女婿用“八升的斗”、“加三的秤”來剝削人民的凶惡面目和狠毒心腸暴露得更加清楚，他們真是“見了那窮漢似眼中疔，肉中刺”。張撇古為民請命的正義性格也顯得光輝奪目，他義正辭嚴地責罵這些害民賊“都是些吃倉廩的鼠耗，啞膿血的蒼蠅”，他至死也沒有忘掉叫他的兒子小撇古去找包待制“與我這陳州百姓除了這害”。

包拯的形象在這個劇里不是單純作為鐵面无私的伸冤者出現，而是描繪得十分出色的主角。他和“權豪”做了死對頭，內心不是沒有波瀾，也想要“從今後不干己事休開口”。封建社會中好多賢臣屈死的事例也使他感到“為官不到頭”的威脅，覺得“不如及早歸山去”。可是當他看到現實生活中財主權豪們揚揚跋扈而窮百姓不得不忍氣吞聲，受苦受難，同時人民又對他寄託了很

① 曹本《錄鬼簿》陸登善名下有《開倉粃米》劇目，“粃”字當是“粃”字之誤。因難以據此判定《陳州粃米》即是陸登善的《開倉粃米》，故仍據傳本《元曲選》歸无名氏。

大希望的时候，他又忍不住坚决地要“与那陈州百姓每分忧”。在这里他的正义性格得到了生动的表现。在这次勘察案件中，他装扮庄家老儿，私赴陈州，途中碰到私娼王粉莲，替她籠馱牵馱，套出她許多話。在接官厅又被小衙內吊在槐树上。一位不避險苦、专心为民除害的清官形象跃然紙上。作者赋予了这个形象濃厚的民間色彩，把他写得很有風趣，平易近人。有些場面也写得富于幽默感。他亲身体察到了刘衙內儿子和女婿的劣迹，虽然气得心头发顫，始終不露声色，一进陈州城，就及时地收拾了他們，叫小撇古用紫金錘打死小衙內。等到刘衙內捧着“赦活的不赦死的”赦书赶来，他却把这变成了小撇古的护身符，使刘衙內狼狽不堪，并給他应得的惩罚。这个剧本中的包拯形象在元代包拯剧里是塑造得最鮮明生动、富于个性的。

《陈州粃米》以及其他公案剧是元代杂剧中现实意义較强的部分，反映了元朝民族压迫和阶级压迫下的社会生活的某个方面。在这个社会里，政治黑暗，司法腐敗，道德墮落，人民的生命毫无保障，随时都会遭到橫死，或者被人罗織成罪。人民渴望正义，幻想着清官出現。这就是公案剧产生的社会基础。正是由于现实生活中的“冤獄”太多，人民已怀疑平反的可能性，因此在有些剧本中有了鬼魂的出現，例如无名氏的《神奴儿大鬧开封府》。包拯的形象被塗上了神話般的色彩，他日間审案，夜晚还能接受鬼魂的控告。这是一种浪漫主义的手法。但是有个別剧本由于作者着意渲染，掺入了濃厚的宿命論思想和迷信色彩，反而降低了作品的思想性，如无名氏的《玳玳瑯盆儿鬼》便是。

在无名氏的杂剧中，还有《貨郎旦》和《鴛鴦被》二剧較有特色。

《貨郎旦》写李彥和因娶妓女張玉娥为妾而造成的家庭悲

劇。李彥和娶了張玉娥后，妻子被气死，房屋被燒光，財宝被盜去，自己也被奸夫推落水中，險些喪命，結果不得不卖掉兒子春郎，奶母張三姑被迫淪為賣唱人，他自己也替人放牛過活，弄成家敗人散的悲慘結局。這種家庭悲劇的產生在封建社會里有一定的代表性，作者也表現得相當真實。但是作者的重點似乎不在於暴露，而是企圖通過舞台的扮演來起到鑒戒的作用。因此劇本對張玉娥的狠毒只是輕描淡寫，對李彥和的荒淫也沒有完全作批判的對象來處理，反而在很大程度上抱着同情的態度。在結構上，第四折為完成與春郎的相認張三姑所唱的九轉〔貨郎兒〕，再次鋪敘故事內容，重加敷演，表明了作者強調本劇鑒戒作用的意圖，這就大大縮小了悲劇本身暴露現實的社會意義。

在批判財主貪色方面，《鴛鴦被》表現了另一種不同的態度。這是一個諷刺喜劇，描寫李玉英被劉員外所迫嫁身還債，結果却意外地和書生張瑞卿結為夫婦的故事。作者通過李玉英和張瑞卿富有喜劇性的結合，幽默地嘲諷了劉員外的卑劣用心和邪想。李玉英的形象也塑造得很有特色。她是一個母親不在、父親遠出、待嫁閨中的少女，終日“情脈脈，意孜孜”，渴望着愛情。因此她在二十三歲的劉員外的脅迫下動搖，就不顯得突然，有和她內心要求一致的地方。第二折作者描寫她去玉清庵赴約時驚怕而又羞愧的心情，相當生動。她和張瑞卿結合以後一直忠於愛情，不再對劉員外妥協，也表現出她的反抗性格。

除上述作品外，現存的無名氏雜劇還有一部分是屬於元明之間難於確定其寫作時代的。這部分雖然為數也不少，但都沒有什麼重要的作品，其中的絕大部分恐怕已經不是元代的作品了。但是在一些由元入明的作家中，例如賈仲明、楊訥等人，在元代也寫有雜劇，只是他們的主要創作活動是在明代。

第七章 元代散曲

第一节 散曲的兴起

散曲在元代是韵文的新兴样式，是韵文在形式上的进一步的发展。它主要是在金代的“俗謠俚曲”（金刘祁《归潜志》）的基础上成长起来的。它的成长一方面由于以詩詞为代表的傳統韵文在上层知識分子手里，逐漸僵化，不得不寻求革新的道路。一方面則是“俗謠俚曲”一直在继承并发展宋代以来民間歌曲的优良傳統，这时期正好条件成熟，便一跃而躋列于与詩詞分庭抗礼的地位。这里應該指出，尽管散曲来自民間，但是在元代，它的使用范围还是和詩詞相差无几；虽然有些作家在創作实践中吸取了不少的“俗謠俚曲”的营养，然而仍旧算不得真正的民間文学。特别是流傳下来的作品絕大多数出于社会上层的作家之手，不足以全面反映当时散曲創作的思想內容以及艺术風格的面貌。

散曲分做小令和套数两种：小令是只曲，套数是由两支以上的宮調相同的只曲联綴而成的組曲。小令主要是从民間小曲变化来的。其中当然也有少数脫胎于詩詞。套数則融合并发展了唐宋以来大曲、鼓子詞、傳踏、諸宮調和賺詞的联綴方式。小令

和套数起着互相推动的作用。小令丰富了套数的曲调，套数也供给小令一些体制上灵活变化的技巧以救济其单调局促的缺陷。不过，小令短小精悍，使用方便；所以元代的散曲无论就质量和数量来讲，小令都居主要地位。

由于散曲是在“俗謠俚曲”的基础上成长起来的，它就必然带有浓厚的地方色彩和民间风格^①。又由于当时民族杂居的社会情况的影响，它也必然会吸取不同民族的曲调和声腔^②。这就构成了散曲不同于诗词的特色。同时，散曲在文人的手里也的确得到了相当程度的提高，它受到有着悠久传统的诗词的抚育，丰富了它的内容，扩大了它的视野，突破了它的形式，这就又构成了散曲同于诗词而又具有一些超过诗词的特色。

在元代短短的九十余年間，留下名字的散曲作家有一百八十七个人^③。这些人可以分做前后两期，正和杂剧作家的情况一样，前期作家的活动中心在大都（北京），后期则在临安（杭州），时期约略以元成宗（铁木耳）大德四年（1300）为断。他们有的是大官僚，有的是艺人，还有不少是非汉族作家，风格各异，流派并兴，把元代的文学园地装点得更加壮观。

① 元僧燕南芝庵在《唱论》上说：“凡唱曲有地所：东平唱《木兰花慢》、大名唱《摸鱼儿》，南京唱《生查子》、彰德唱《木斛沙》、陕西唱《阳关三叠》《黑漆弩》。”正是指出了它的这个特点。

② 远在北宋时期，这种现象便已产生。宋代曾敏行在《独醒杂志》卷五上说：“先君尝言：宣和末客京师，街巷鄙人多歌番曲，名曰《异国朝》（《四国朝》）《蛮牌序》（《蓬蓬花》）等，其言至俚，一时士大夫亦皆可歌之。”元代周德清在《中原音韵》上也说：“且如《女真》《风流体》等乐章皆以女真人音声歌之，虽字有舛訛，不伤于音律者不为害也。”明代徐渭的《南词叙录》和张楚的《衡曲麈谈》也都对此有所闡明。

③ 据明代朱权在《太和正音谱》卷上“古今群英乐府格势”里的不完全统计。

第二节 前期散曲作家

在前期散曲作家中，卢挚是具有代表性的。

卢挚(1235—1300)，字处道，又字莘老，号疏斋，涿郡(今河北涿县)人。他官至翰林承旨，詩文与姚燧、刘因并称。他的散曲和詩文的風格大不相同，一变典雅蕴藉为自然活潑。〔蟾宫曲〕《田家》全用口語描述农村風光，写得很是清新爽朗。

他的散曲以“怀古”为題的較多，寓有深厚的兴衰感慨，然而調子过于低沉，正是当时文人的共同趋向。

在一些棄絕仕宦的散曲作家中，王和卿不同于別人的“寓之于歌声之末，以抒其拂郁感慨之怀”(明胡侍《眞珠船》)，他的創作态度和写作方法都很有特色。

王和卿(1246左右在世)，名不詳，大都人。他和关汉卿是朋友。他最有名的散曲是〔醉中天〕《大蝴蝶》：

彈破庄周夢，兩翅鷓鴣東風。三百座名園一采一個空！誰道風流種，詵殺尋芳的蜜蜂。輕輕飛動，把賣花人攆過橋東。

这个小令决不是明代王伯良在《曲律》上說的“咏物要开口便見是何物，以后如灯鏡傳影，令人仿佛了然目中，却捉摸不得”那样單純，而是作者有着比較大胆的想象和昂揚的气魄，又采取了誇張的手段和活潑的語言，写得很有精神。这种杂有詼諧趣味的風格，在当时充溢着頹廢消极情調的散曲作品里是不多的。至于他的一些个别作品专以滑稽調笑为务，虽然表现了作者个性的疏放，但是諛而近虐，則又失于尖刻了。

这个时期的散曲作家，值得提出来的是張养浩。他做过高官，后来归隐，在作品中所表现的思想感情相当深刻。

張養浩(1269--1329),字希孟,号云庄,山东济南人。有散曲集《云庄休居自适小乐府》。他曾任参議中书省事和礼部尚书等官,遭到不少風險,于是棄职归隱。元文宗(图铁睦尔)天历二年(1329),他被征为陝西行台中丞,治旱救災,到官仅四月,即以勞瘁死。他的作品都是在归隱以后所写的,对现实頗有揭露。如〔山坡羊〕《潼关怀古》;

峰巒如聚,波濤如怒,山河表里潼关路。望西都,意躊躇,伤心秦汉經行处,宮闕万間都做了土。兴,百姓苦;亡,百姓苦。

他对人民的疾苦也有較多的关怀,〔一枝花〕套《咏喜雨》》是他在陝西救災时写的。

〔一枝花〕 用尽我为民为国心,祈下些值玉值金雨。数年空盼望,一旦遂沾濡。喚省焦枯,喜万象春如故。恨流民尚在途,留不住,都棄业抛家,当不的也离乡背土。恨不的把野草翻騰做菽粟,澄河沙都变化做金珠;直使千門万户家豪富,我也不枉了受天祿。眼覩着災伤交我沒是处,只落的雪滿头颅。

〔尾〕 青天多謝相扶助,赤子从今罢叹吁。只願的三日霖霖不停住,便下当街上似五湖,都澆了九衢,犹自洗不尽从前受过的苦!

这个时期的散曲作家絕大部分是位高官显的知識分子。他們多以詩文得名,写散曲不过是試尝新体,偶寄閑情,并非刻意求工,虽然大都染指,但是出色的很少。同时,作品的内容囿于身边瑣事,思想又限在个人感慨,語言皆以詩式詞法出之,偶或模拟“俗諺俚曲”,也时露斧凿痕迹。真正代表这个时期散曲創作成就的,还是那些杂剧作家,如关汉卿、白朴、馬致远等人。元代散曲能够在我国古典文学中閃爍着光輝,是和他們的辛勤劳动分不开的。

第三节 后期散曲作家

后期散曲作家以張可久和乔吉最为活跃，他们的作品也的确能够概括这个时期散曲创作活动的现象。

張可久（1280 左右—1330 前），字小山，庆元（今浙江鄞县）人。他做过小吏，不得志，便纵情声色，放浪山水。他专写散曲，特别致力于小令，作品传留到今天的有小令七百五十一首，套数七套，在元代作家中数量可称首屈一指。他的散曲创作专以炼句为工，对仗见巧，且多撷取诗词名句，失掉散曲的质朴本色。例如〔凭闌人〕《江夜》：

江水澄澄江月明，江上何人携玉笋？隔江和泪听，满江长叹声。

这个小令虽然采取了白描的手法，但是已经接近词的意境。他的套曲《湖上晚归》最为后人激赏：

〔南吕一枝花〕长天落彩霞，远水涵秋镜；花如人面红，山似佛头青，生色围屏。翠冷松云径，嫣然眉黛横。但携将旖旎浓香，何必赋横斜瘦影。

〔梁州〕挽玉手留连锦綉，据胡床指点银瓶。素娥不嫁伤孤另。想当年小小，问何处卿卿；东坡才调，西子娉婷，总相宜千古留名。吾二人此地私行，六一泉亭上诗成，三五夜花前月明，十四弦指下风生。可憎，有情。捧红牙合和伊川令；万籁寂，四山静，幽咽泉流水下声，鹤怨猿惊。

〔尾〕岩阿禪窟鳴金磬，波底龍宮漾水精。夜氣清，酒力醒；寶篆銷，玉漏鳴。笑歸來仿佛二更，煞強似踏雪尋梅灞橋冷。

这个套曲运用比拟的手法来勾勒西湖的黄昏景色，一方面大量融铸前人名句，一方面精心雕镂独创俚语，创造出一幅恬静的气

氛，表現了一種清勁的風格。但是，他過分追求文字技巧，以詩詞作法譜曲，脫離了散曲的特有的風格。明代李開先稱譽此曲是“千古絕唱”，正如清代劉熙載說張氏的小令近乎騷雅，“不落俳語”，和許光治說“麗辭追樂府之工，散句攝宋唐之秀”一樣，意欲褒揚，反倒恰好說中他的短處。

喬吉(1280—1345)，字夢符，號笙鶴翁，又號惺惺道人，太原人，流寓杭州。他一生潦倒，因而寄情詩酒，思想頹廢。這在他的散曲中表現得十分清楚。但是儘管他的作品消極厭世的情緒十分濃厚，仍然不免有些牢騷。如〔天香引〕(《芳草多情》)：

妝呆妝牀，妝雙妝唔，人生一世剛圖甚。句閑吟，酒頻斟，白雲夢繞青山枕。看遍洛陽花似錦，榮，也在愁，枯，也在愁。

做為一個專業的散曲作家，他還是有其獨特的藝術風格的。與張可久相同，他也以清麗為歸，讲究字斟句酌；與張可久不同，他並不刻意求精，而是多少繼承了前一期散曲作家的質樸和大胆。雅俗兼該，以出奇制勝，是他的創作特點。例如描寫景物的〔水仙子〕(《重觀瀑布》)：

天機織罷月梭閑，石壁高垂雪練寒，冰絲帶雨懸霄漢，幾千年晒未干。露華涼、人怯衣單，似白虹飲澗，玉龍下山，晴雪飛灘。

描寫瀑布，確是遣詞清異，意境壯麗。又如〔滿庭芳〕(《漁父詞》)：

秋江暮景，胭脂林障，翡翠山屏。幾年罷却青雲興，直泛滄溟。臥御榻彎的腿疼，坐羊皮慣得身輕。風初定，絲綸慢整，牽動一潭星。

簡單幾筆就勾畫出一幅色彩鮮明的自然境界，只用“臥御榻彎的腿疼”一句，活脫地表達了秋江垂釣者的襟懷。而“絲綸慢整，牽動一潭星”，漁父的形象和自然景物融合而為一，生動活潑，有其獨到之處。明人李開先說他“種種出奇而不失之怪”(《喬夢符小令序》)，王驥德把他比做李長吉(《曲律》)，從他的描寫瀑布“冰絲帶

雨悬霄汉，几千年晒未干”看来，是不无道理的。

乔吉除写散曲外，还写过杂剧十一种，现存《玉箫女两世姻缘》、《杜牧之诗酒扬州梦》和《李太白匹配金钱记》三种。这三本杂剧都写的是爱情故事。作者喜欢追求情节的曲折变幻。思想内容和文字风格都与他的散曲基本相同，其中以写韦皋和玉箫再世为夫妇故事的《两世姻缘》较胜，作者把前世玉箫处理为妓女，剧中对妓女生活有相当深度的暴露。

这个时期值得注意的散曲作家还有贯云石、睢舜臣和刘时中。他们无论是在创作方向和写作手法上都与同时作家不同。

贯云石(1286—1324)，畏吾族，原名小云石海涯，以父贯只哥得姓，自号酸斋。最初袭父官为两淮万户府达鲁花赤，生活于行伍之中，后来棄职归隐，篤志詩文。他的散曲以爽朗見长，与他的性格和生活道路很相称。例如〔寿阳曲〕：

新秋至，人乍別，順长江水流殘月。悠悠画船东去也，这思量起头儿一夜。

他的較大的成就是学习“俗謠俚曲”，例如〔清江引〕：

若还与他相見时，道个真傳示，不是不修书，不是无才思，繞清江买不得天样紙！

号称“甜斋”的徐再思，字德可，嘉兴人。他不单与贯云石同时，而且同样学习“俗謠俚曲”，擅长白描手法。例如〔沉醉东风〕（《春情》）：

一自多才闊，几时盼得成合？今日个猛見他門前过，待喚着怕人熬科。我这里高唱当时水調歌，要識得声音是我。

他在写作技巧上比贯云石考究，〔水仙子〕（《夜雨》）是頗为傳誦的作品：

一声梧叶一声秋，一点芭蕉一点愁，三更归梦三更后。落灯花棋未收，叹新丰孤馆人留。枕上十年事，江南二老忧，都到心头。

睢舜臣，一作景臣（1303 左右在世），字嘉賢，江苏揚州人。他写过《屈原投江》等三个杂剧，都不傳。散曲也只保存下来套数三套和断句四句，这里面就有鍾嗣成在《录鬼簿》里提到的“維揚諸公俱作《高祖还乡》套数，公〔哨遍〕制作新奇，諸公者皆出其下”的套曲。这套散曲所以超越別人的同題作品，“制作新奇”是一个原因。作者不从刘邦的“威加海內兮归故乡”的躊躇滿志的心理状况上进行描写，也不客观地叙述輿服仪仗之盛，而是通过一个过去和刘邦有过瓜葛、現在被抓差迎駕的乡民的眼里所看到的景象，来勾画趾高气揚的流氓皇帝面貌。在前面的四个隻曲里用乡民被迫应差的狼狽情况和輿服仪仗的豪華現象来創造“天威咫尺”的气氛，为下文的罵題准备好条件：

〔耍孩儿三煞〕 那大汉下的車，众人施礼数。那大汉觑得人如无物。众乡老展脚舒腰拜，那大汉挪身着手扶。猛可里抬头覷，覷多时认得，嶽气破我胸脯！

〔二〕 你須身姓刘，你妻須姓吕！把你两家儿根脚从头数：你本身做亭长，耽几盞酒；你丈人教村学，讀几卷书。曾在俺庄东住，也曾与我喂牛切草、拽坝扶鋤。

〔一〕 春采了俺桑，冬借了俺粟，零支了米麦无重数。換田契强秤了麻三秤，还酒債偷量了豆几斛。有甚胡塗处？明标着册历，見放着文书。

〔尾〕 少我的錢，差发內旋撥还；欠我的粟，稅粮中私准除。只道刘三，誰肯把你揪拌住，白什么改了姓、更了名，喚做“汉高祖”！

因此，这套散曲的所以超越別人的同題作品，“罵題”是另一个原因。作者利用这个題材，抒发大胆的見解，有意进行諷刺，在客

观效果上起到积极作用——通过刘邦的富贵贫贱的生活变化的描写，扯下了封建社会最高统治者“神圣尊严”的虚伪面具。

与雕舜臣同时的作家也有类似《高祖还乡》这样远譬近指的作品。如姚守中(约1290左右在世)的〔粉蝶儿〕套(《牛诉冤》)，借着耕牛的悲惨命运隐寓农民在剥削掠夺下的哀痛，并且正面提出“我是一个直钱底物，有我时田园开辟，无我时仓廩空虚”的壮语。曾瑞(约1294左右在世)的〔哨遍〕套(《羊诉冤》)用双关的方式在“舍命于家，就死成仁，杀身报国”这样的语言里透露出当时人民的苦难和愤激。

刘时中(约1310左右—1354以后)，江西南昌人，生平不詳^①。他的作品只保存下来题为《上高监司》的两套〔端正好〕：一套用十五只曲组成，称扬高监司“拯济”当地饥荒的“德政”；一套用三十四只曲组成，建言整顿当时钞法和库藏的积弊。内容谈钞法的套曲是先写成的，约作于至正十年(1350)前后。^②内容谈饥荒的套曲写成在后，应作于至正十四年(1354)^③。作者虽然不是这个时期的重要散曲作家，这两套散曲则很值得注意。首先是，作者在内容方面直接谈论政治，并且谈论的是当时社会上的

① 元代散曲作家中有两个刘时中：一个是刘致，字时中，号通斋，石州宁乡(今山西平阳县)人，曾任翰林待制。鍾嗣成《录鬼簿》卷上“前辈名公乐章传于世者”著录。另一个便是这个刘时中，他的时代较后，也没有做过官。佚名《录鬼簿续编》著录。有人把他们常常混为一谈。

② 套曲《耍孩儿十一煞》说：“已自六十秋楮币行，只这两三年法度沮。”按：元代始行钞法在元世祖至元二十四年(1287)，更定钞法在元顺帝至正十年(1350)。

③ 套曲第一〔滚绣球〕说：“去年时正插秧，天反常，那里取及时雨降，旱魃生四野炎伤。”这与《元史》卷五十一“金不从革”条所记“至正十三年……江西龙兴……大旱”正合。同卷“稼穡不成”条云：“至正十四年……江西龙兴……等郡皆大饥，人相食。”正是套曲写作之年。

重大問題，这种及时反映现实的作品在元代的散曲里几乎是絕无仅有的。其次，由于作品內容的性质起了变化，于是在形式上就不能不突破陈規，这可以从它以“說帖”式的陈言献策扩大了散曲的应用范围，以长达三十四只曲的組織方法打破了散曲的篇幅限制，以极为接近生活語言的純朴風格不同于当时群驚清詞丽句的习尚等三个方面看得出来，也是应该予以肯定的。

在这两个套曲里，叙述災荒的一套显然有着較高的成就。作者抱着同情的态度，对于饥民的痛苦生活做了相当細致的刻画，从套数內的第四、第五和第六个只曲可見一斑：

〔滾绣球〕 飢生坐老弱疾，米如珠少壯荒。有金銀那里每典当！尽枵腹高臥斜阳。剝榆树食，挑野菜尝，吃黄不老胜如熊掌，蕨根粉以代餽梁。鵝腸苦菜連根煮，荻笋芦蒿帶叶旺，則留下杞柳株樺。

〔倘秀才〕 或是捶麻柘稠稠豆浆，或是煮麦麸稀和細糠，他每早合掌擎拳謝上蒼。一个个黄如經紙，一个个瘦似豺狼，填街臥巷。

〔滾绣球〕 偷宰了些閭角牛，盜斫了些大叶桑。遭时疫无棺活葬，賤卖了些家业田庄。嫡亲儿共女，等閑参与商，痛分离是何情况，乳哺儿没人要撒入长江。那里取厨中剩飯杯中酒，看了些河里孩儿岸上娘，不由我不哽咽悲伤！

作者的笔鋒也接触到促成人民深陷如此悲慘境地的社会造因：“一日日物价高張，十分料鈔加三倒，一斗粗粮折四量。”并且指出災难具有人为的成分在內：“殷实戶欺心不良，停塌戶瞞天不当。吞象心腸歹伎倆，谷中添糝屑，米內插粗糠。”采取对比的手法，向以人民痛苦做为发财致富資本的官吏和縉紳进行譴責：“有錢的販米谷置田庄添生放，无錢的少过活分骨肉无承望。有錢的納寵妾买人口偏兴旺，无錢的受飢餒填沟壑遭災障。小民好苦也么哥，小民好苦也么哥！便秋收鬻妻卖子家私丧。”有

一定的现实意义。不过，作者创作的主要意图是为高监司崔米之举歌功颂德，特别是在揭露钞法败坏情况的套曲里表现得更加明显。这套散曲揭露出不少吏胥和市僧的营私舞弊等骯髒勾当和荒淫无耻的糜烂生活，这当然是好的。但是，必须指出，钞法败坏固然是由于政治腐朽，更重要的原因则是农民大起义震动了封建王朝的基础，尽管更定钞法，也不能挽救统治者的运命，反而使经济情况更加败坏，加速了元代的灭亡。作者一方面主张“急宜将法变更，但因循弊若初，严刑峻法休轻恕”，另一方面则对于农民起义采取了极端痛恨的态度，进行“忽青天开眼觑，这红巾合命殂”的恶毒诅咒，可见作者的立场和思想的阶级局限。同时，作品的文字粗糙，艺术性很低。

这个时期的散曲作家多是些潦倒文人，很少兼写杂剧，和前一时期的散曲作家的情况大不相同。他们多事追求声律格调，儼然继承了前期“名公”的衣钵，而又更加端谨。他们惯于撙节诗词陈句，功力较深，风格却未见超脱。作品的思想内容贫乏，不管是徜徉山林，或是沉湎酒色，流露出来的总不外调子低沉的消极情绪。在韵文领域里，散曲像一个未老先衰的人，这在元代后期的创作状况里充分地表现了出来。号称大家的张可久和乔吉虽然成就较高，但是终究跳不出前人窠臼，正代表了这个时期的创作水平。

第八章 元代詩歌和散文

第一节 元代詩文发展的概况和特点

元时，蒙古族的文化落后于汉族的文化，因之这一时期虽然蒙古上层分子占据中国統治地位，但詩歌和散文的創作基本上是汉族的文学的繼續与发展。楊維禎《东維子文集》卷六《王希賜文集再序》中說：“我朝文章肇变为刘、楊，再变为姚、元，三变为虞、欧、揭、宋，而后文为全盛。以气运言則全盛之时也，盛极則亦衰之始。自天历来，文章漸趋委靡，不失于搜猎破碎，則淪于剽盜灭裂，能卓然自信，不流于俗者几希矣。”他指出元朝一百多年中散文創作的变化与盛衰的情况，这些話不完全正确。但他提出元代散文全盛时期和欧阳玄在《贈舜美詩序》中叙述元詩的变化，观点完全一致。欧阳玄說：“我元延祐以来，弥文日盛，京师諸名公咸宗魏晉唐，一去金宋季世之弊，而趋于雅正，詩丕变而近古。”欧阳玄所謂京师諸名公，指的是虞集等人。他和楊維禎两人都认为延祐时代是詩歌散文創作的繁荣时期。这里，值得注意的有两点。一个是元代詩文的盛衰和北曲杂剧的盛衰情况不尽相同，另一个是形成元代詩文自身特点的复杂的社会基础。

关于第一点，一般說来，杂剧繁荣于至元、大德时期，所謂

“一时人物出元貞”，許多偉大的作家和作品都产生在这个时期。在这同一時間，詩文不能同样繁荣的原因是由于元代詩文作家和杂剧作家的生活經歷不大一样。詩文作家絕大部分有着一官半职，其中不少是社会地位很高的、政治上飞黄騰达的高官显宦。刘秉忠、許衡、吳澄和其他在当时文坛有影响的作家如王恽、姚燧、元明善、程巨夫、袁桷等都是如此。显赫的政治地位和优裕的物质生活限制了他們的視野，他們不可能接近人民群眾，了解人民生活，正确地反映现实。至于由宋入元的文士如赵孟頫、方回、戴表元等，由于他們过去的社会地位和生活經歷的关系，面对着新王朝的政治压力，在表达怀念故国和战后民生離敝的感慨时，也不敢过分露骨，明目張胆地抨击新朝的措施。加上这些人一味摹唐仿宋，不能摆脱前人的束縛，就写不出偉大的作品来。同时元代统治者世祖忽必烈认为“汉人惟务課賦吟詩”“何关修身，何益为国”^①，而加以排斥，这和他对待戏曲爱好的态度不一样^②，也影响到詩文的創作。

至于第二个問題，严格說来，元代詩歌散文发展到出現自己的特色的情况，不是延祐，而要稍晚一些。統观元朝一代詩文，沒有杰出作品也沒出現杰出作家，很难說什么繁荣。他們的詩文总的情况是思想內容比較貧乏，感情也不够深刻。題材狹窄，很少反映民生疾苦和社会重大事件，最多的是題画咏花、应酬贈答、碑傳題跋之类。这些詩文充滿着个人肤淺的感受、感想和言

① 參姚燧《牧庵集》卷十五《董文忠公神道碑》及《續資治通鑑》卷一百八十四至元十六年世祖問趙良弼語。

② 參楊維禎《元宮詞》和陶宗儀《南村輟耕錄》卷二十“白翎雀”條。一般說，元代統治者对戏曲是爱好的。他們也曾干涉戏曲演出，那只是內容對他們不利，或是人民自行集会演唱，沒有經官府允許的情形之下，才那样做。

不由衷的敷衍、吹捧。就是那些为数不多的反映现实、同情人民疾苦的诗篇，有不少也往往流于肤浅、缺乏热情和软弱无力。而在艺术上，概括性不高，多写琐琐碎碎的事物，对生活体察不深，作品缺乏感染力。

由于元代是一个民族压迫严重的时代，这个时代对于汉族知识分子说，是一个苦闷的时代。在同（一作周）恕的《愁》这首诗里很清楚地表现出来了。他说愁这个东西，“除却五侯歌管地，人间何处不相随”。这就使得这个时代的诗文有一些与前朝不同的特点。元代社会自始至终差不多都是在一种错综复杂的民族矛盾和阶级矛盾中发展和变化着的，种族歧视一直存在。汉族文人或者是做不了官，或者是做小官，地位较高的也只能做一些没有实权的翰林学士之类的文官。周驰在《送李伯英》诗中說：“江南才子去游燕，为忆明时正礼贤。休向薊門寻古迹，黄金台上草连天。”刘因《讀史》說：“中才随世就功名，恰似焦桐爨下鳴。到底中郎惟两耳，人間多少不平声。”都道出了这时期汉族文人的苦闷。就是那些做大官的汉族文人，也往往由于受到一部分反对汉化的蒙古贵族的排挤和打击，心情也并不是很愉快的。替元朝出了不少力的许衡，在一首辞召命的诗里說：“一天雷雨誠堪畏，千載風云漫企思。留取閑身臥田舍，靜看蝴蝶挂蛛絲。”就反映了作奴才的悲哀、恐惧心情。这是种族歧视在上层汉族文人作品中的反映，他們和一般封建社会政治上失意的知识分子情况不同，因而产生了一种特殊的希望，向往于一个安定的环境、生活不太奢华和闊热、沒有强烈的刺激、半城半乡、半隐半仕的生活。这种情調的诗文在元初到元末的作品中，經常可以見到。張翥的《半村为傅处士賦》則比較突出：“半距城闌半距村，烟霞咫尺少尘喧。小車出市僕先路，斜日下山人到門。

两岸花阴連第宅，一川草色散鸡豚。田家数里将迎慣，时复相留醉酒尊。”他的詞《梁山舟中》也是这种生活情調的翻版。散文如宋本的《水木清华亭記》亦复如此。这种心情和意境都是在特定历史条件下产生的，它固然暴露了当时文人的消极和軟弱，但客观上多少透露了一些对现实不滿的情緒，有一定的时代气息。而这种傾向在元末的作家中相当普遍，如果硬要說元代詩文有所謂繁荣，那也只能是这个时期。这个时期滋长起来了这种感情，是农民起义激起蒙古統治階級加强对汉族人民的歧視和鎮压的情况下的产物。

第二节 刘因、薩都刺、王冕和其他詩文作家

元代初年的文人大都經受过长期的战争的蹂躪，和遭遇到种族的歧視，有时通过咏物，也有时通过对宋代抗敌民族英雄岳飞、文天祥等人的哀悼和歌頌，曲折地表达怀念故国之情和揭露一点統治階級的腐朽与人民的苦难生活。这类作家很多，其中以刘因、赵孟頫較有成就。

刘因(1249—1293)，字梦吉，号靜修，河北容城人。詩、文、詞都为当时人所推重。元世祖至元十九年(1282)被征召入朝，不久即借口母亲年老多病，辞官还家。八年后又再召为集賢学士，他坚决推辞不就，至元三十年(1293)死于家中。有《靜修集》。他強調作詩要有师承，但应于摹拟中表現出自己的意見。他的詩是元初文人中反映遺民思想較多的，虽然也很隱晦曲折，但感情比較真摯、沉痛。《观梅有感》：“东風吹落战尘沙，梦想西湖处士家。只恐江南春意减，此心原不为梅花。”《海南鳥》：“越鳥群飞朔漠濱，气机千古見真純。紇于風景今如此，故国园林亦

莫春。精卫有情衔太华，杜鹃无血到天津。声声解堕金铜泪，未信吴儿是木人。”这两首诗都借咏物来表达故国之思，虽然同样含蓄，但前者更多地直接流露了作者的情感，后者则借禽鸟尚解故国之忧的比喻和人们哪会不如鸟的慨叹，比较曲折地表示了叹惜和悼念的心情。有时则借咏史来抒发感慨，如《桃源行》、《书事》；也有的通过写景来借题发挥，如《白沟》、《登武遂北城》等。此外还有些委婉地表达对现实不满的作品，如《里社图》说：“乱后疲民气未苏，荒烟破屋半榛蕪。平生心事羲皇上，回首相看是画图。”含意深远地表达了他的生活理想。他的词虽无此境界，但艺术上有一些成就。如〔西江月〕：

看竹何须问主，寻村遥认松蘿。小車到处是行窩，門外青山屬我。張叟腊醅藏久，王家紅药开多。相留一醉意如何？老子掀髯曰可。

語言朴素，寥寥数笔即勾画出詩人曠达不拘的性格和悠閑自在的心情。他的文頗多道學气，《上宰相書》及《武遂楊翁遺事》却能写出了当代知識分子屈辱、哀怨的心情和一个普通人民在战争中所受到的悲慘遭遇，有一定程度的现实意义。但是也有一些墓志文字，表現了他的严重封建思想。

赵孟頫（1254—1322），字子昂，湖州（今浙江吳兴）人。有《松雪齋集》。以書画著名，亦工詩文。本宋宗室；宋亡，程巨夫奉元世祖命搜羅江南遺逸，被推荐入朝，官做到翰林學士承旨。由于他以宋王孫仕元为显官^①，頗为当时遺民所輕，他侄子也因这件事和他断絕了来往，蒙古貴族中也經常有一些人反对他，因而心情比較矛盾，詩中常有自我譴責之意。如《罪出》：

① 赵孟頫是宋秦王赵德芳之后，他的六世祖赵卨是南宋孝宗赵昚的父亲。

在山为远志，出山为小草。古語已云然，見事苦不早。平生独往願，丘壑寄怀抱。图书时自娛，野性期自保。誰令墮尘网，宛轉受纏繞。昔为水上鷗，今为籠中鳥。哀鳴誰复顧，毛羽日摧槁。向非亲友贈，蔬食常不飽。病妻抱弱子，远去万里道。骨肉生别离，丘壑誰为扫。愁深无一語，目断南云杳。慟哭悲風来，如何訴穹昊。

懺悔、抑郁之感，情見乎詞。《述怀》、《送高仁卿还湖州》、《至元庚辰由集賢出知济南暫还吳兴賦詩书怀》等作品，都流露了这种无可奈何、希望放归乡里的心情。这种情緒在元初被迫出仕的文人中有它的代表性。由于赵孟頫和宋王朝有着更密切的关系，所以他对南宋的灭亡比他人表現了更多的黍离之悲，《松雪斋集》里很多这类作品，其中《岳鄂王墓》是比較特出的一首：

鄂王坟上草离离，秋日荒凉石兽危。南渡君臣輕社稷，中原父老望旌旗。英雄已死嗟何及，天下中分遂不支。莫向西湖歌此曲，水光山色不胜悲。

通过叹惜岳飞的屈死，指責了南宋君臣的苟安政策，既有慨叹，又有惋惜。国土淪亡，山河变色，在詩人笔下西湖的山水好像也不胜悲愁，沉痛悲憤之情，溢于言表。他的詞也大多是这种意境，如〔木兰花慢〕、〔虞美人〕等作品，但其中流露了更多的感伤情調。艺术上則多半因襲前人，很少創造。

元初蒙古統治階級在征服汉族及其他少数民族的过程中，实行軍事恐怖政策，燒杀擄掠的現象层出不穷。詩人們也曾拿起过正义的笔，揭露和譴責了这种殘酷的暴行。楊宏道的《空村謠》写到农村殘破的情况是：

凄風羊角轉，曠野埃尘腥。膏血夜为火，望际光清荧。頽垣俯积灰，破屋仰見星。蓬蒿塞前路，瓦礫堆中庭。杀戮余稚老，疲羸行欲傾。

高昌的《涿州季春即事》、尹廷高的《过故里感怀》反映了农村小邑遭受战火后凄惨荒凉的情况。这些都是元统一前后的好诗，但隔不多久这类题材就消失了。

元初南方的地主阶级知识分子由于政治和经济上和旧王朝的联系，有一部分人对新的统治者产生过一定程度的矛盾和不满。但是由于元世祖接受了汉化的建议，经济上继承了封建剥削方式，保护了他们的利益；政治上崇儒尊孔，派人至江南广搜遗逸，给他们高官厚禄。到延祐初（1315），更恢复了唐宋以来的科举取士制度。于是情况便有所改变，大部分知识分子不再有抵触情绪，陶醉在狭小的天地里，文坛上就出现了大量题画咏花、应酬赠答的作品。号称元代四大家的虞、杨、范、揭便是其中的代表人物。

虞集（1272—1348），字伯生，蜀郡人，侨居江西临川。有《道园学古录》。杨载（1271—1323），字仲弘，杭州人。有《杨仲弘集》。范梈（1272—1330），字亨父，一字德机，清江（今湖北恩施）人。有《范德机集》。揭傒斯（1274—1344），字曼硕，龙兴富州（今江西丰城）人。有《揭文安公全集》。他们是当时文坛的领袖，“声名满天下”，但实际成就并不那么高。他们虽偶尔也有些反映现实的作品，如虞集的《次韵陈溪山樸履》、范梈的《閩州歌》、揭傒斯的《雨述》、《杨柳青谿》，客观上暴露了封建社会的某些黑暗；但他们作品的基本情况却是内容空泛，题材狭窄，思想性不高。在艺术上摹仿多，创造少，没有自己独特的风格，但个别作品也有写得比较出色的。如虞集的词〔风入松〕用“杏花、春雨、江南”六个字，十分精炼和形象地渲染出江南的春景；杨载的《宗阳宫望月》“大地山河微有影，九天风露寂无声”，揭傒斯的《归舟》“大舸中流下，青山两岸移”，都能生动地描绘出自然界美丽的景色

和山水中幽靜境界。

这一时期的作家作品大都和“四大家”相似，能摆脱这种影响，别开生面的则是诗人萨都刺。

萨都刺(1272—?)^①，字天锡，号直斋，本答失蛮氏，祖父因功留镇云、代，遂居雁门(今山西代县治)，实为蒙古人。有《雁门集》。他本以写宫词著名。诗风清丽俊逸，亦有豪迈奔放之作。他的《过居庸关》不仅揭露了战争的残酷，而且强烈地表示出对和平生活的向往：“上天胡不呼六丁，驱之海外消甲兵。男耕女织天下平，千古万古无战争。”《题画马图》能摆脱当时一般题画诗的羁绊，表现了和《过居庸关》同样的反战思想。《鬻女谣》和《早发黄河即事》表达了诗人对人民苦难深切的同情，两首诗都用贫富对比的手法，谴责了剥削阶级的骄奢淫佚，从而突出了封建社会的阶级矛盾。他的词成就比诗高，《登石头城》表现了他词风的特色；《满江红》《金陵怀古》则更是一首成功的作品。

六代豪华，春去也，更无消息。空悵望，山川形胜，已非畴昔。王谢堂前双燕子，乌衣巷口曾相识。听夜深、寂寞打空城，春潮急。思往事，愁如织。怀故国，空陈迹。但荒烟衰草，乱鸦斜日。玉树歌残秋露冷，胭脂井坏寒蛩泣。到如今只有蒋山青，秦淮碧。

这首词豪迈而带感慨，抒写了一个吊古伤今、襟怀磊落的诗人的感受。在山光水色的描摹中寄托了青山常在、碧水常流、富贵

① 《新元史》说他弱冠登泰定四年(1327)进士，那是把干文传《雁门集序》“遗弱冠成丁卯进士”错读了。《雁门集》有《赠欽师》和《送開师之五台》两首詩。法欽卒于元成宗元貞元年(1295)，若薩氏生于元武宗至大元年(1308)則不可解；法開卒于延祐四年(1317)，如薩氏生于至大元年，此时仅为十一岁儿童，何能与当时全国知名的高僧有詩文往来。他的生平和家庭可參閱他的詩《溪行中秋玩月》。

如过眼烟云的思想。叹惜而略带感伤，抒情而又写景。用前人诗句、典故切合时地，并能使之溶化，在艺术上达到了较高的境界。

元末由于统治集团进一步腐化，民族矛盾和阶级矛盾日益尖锐，社会动荡不安；农民大起义更彻底暴露了这个社会的黑暗和矛盾。处在这风雨飘摇时刻的知识分子，由于各种原因，也起着不同的变化，这种变化也就在他们的作品中反映出来。一部分出身贫寒、本来就对现实抱有不滿的知识分子，进一步对这个社会感到鄙视和愤激，从同情人民、谴责统治阶级出发，写出了一些揭露黑暗现实的作品，如王冕；另外一些依附于统治者的知识分子也预感到社会危机，从企图延续元朝的统治出发，写出了一些暴露现实、讽谕时政的作品，如迺賢、楊維禎、貢师泰等人，这些作品客观上也起了抨击封建社会的作用。还有一部分人由于丧乱感到忧惧、徬徨、苦悶，采取了逃避现实的消极态度，写出了一些隱逸詩，如倪瓚、錢惟善等人的作品。

王冕(?—1359)^①，字元章，别号煮石山农，浙江諸暨人。有《竹斋詩集》。家庭比較貧苦，小时候曾放过牛。依靠自学，获得了一些知識，被韓性收为弟子，遂成通儒。本想以自己的才能为社会做一番事业，但在考进士时，屢試不第，知天下将乱，遂决心放棄仕途的追求，做一个隱士，但他的心却是不平靜的。貧寒的出身和流浪江湖的艰苦生活，使他对广大人民所受的苦难比一般知識分子有更深的体会，对黑暗现实也有更清楚的認識。晚

① 有人把王冕生卒年說成元順帝至元元年(1335)至明成祖永樂七年(1407)，那是把他儿子王周(字師文，号山樵)的生卒年錯当作王冕的了。見呂升撰《山樵先生行狀》。王冕卒年可參閱其友人張辰所著《王冕傳》。

年避居会稽(今浙江绍兴)九里山,种植豆粟,灌园养鱼,维持生活。他的诗主要表现有下列几个方面:

一、反映元末江南人民的苦难,表达对人民的同情。属于这方面的诗篇有《南風热》、《痛哭行》、《江南妇》、《伤亭户》、《陌上桑》、《悲苦行》、《秋夜雨》等等。《伤亭户》以沉痛愤激的心情,反映了人民在赋税、徭役和鞭笞的淫威逼迫下,“瓮中无粒粟”“僵尸挂荒屋”的凄惨悲凉的境况。在《悲苦行》中说:“我感此情重叹吁,不觉泪下沾裳裾。安得壮士挽天河,一洗烦郁清九区,坐令尔辈皆安居。”希望出来一个壮士解除受难者的痛苦,这虽是幻想,但却表现了作者同情人民的热心肠。

二、对元代统治阶级的讽刺和抨击。如《冀州道中》说:“切問老何族?云是奕世儒。自从大朝来,所习亮匪初。民人籍征戍,悉为弓矢徒。纵有好儿孙,无异犬与猪。至今成老翁,不識一字书。”作者通过老人的叹息,指责了蒙古统治者对汉族文化的摧残。《古时叹》则借古讽今谴责了统治者对知识分子的奴役。在《盘車图》中作者强烈地指斥了统治者对江南人民的掠夺。《江南妇》则通过“一笑可得十万钱”的燕赵女儿的描绘,侧面讽刺了贵族生活的腐化和骄奢。

三、通过吊古伤今,曲折地表达了民族意识。如《勁草行》通过“十月霜風吹不倒”、“节如劍竹花如稻”的一株草,歌颂了“汉家不降土”的气节。在《贈蔣清隱》一诗中对于甘心做元统治者帮凶的人,加以无情讽刺。而在《錢唐紀行》中说:“行殿向日古燐飞,游子无言泪如水。”眷怀宋室、吊古伤今的沉重心情,明显可见。

四、述志,蔑视利禄,歌颂隐居生活。如《秋夜偶成》:“且自草衣同牧豎,不須驄馬列官曹。”表现了不愿与统治者同流合污

的志向。作者还往往通过对梅花冰洁的歌頌来表示自己的节操，如著名的《墨梅》：“我家洗砚池头树，个个开花淡墨痕。不要人夸好顏色，只留清气滿乾坤。”又如《白梅》：“疏花个个团冰雪，羌笛吹他下不来。”

他的詩語言質樸、自然，善于用比兴手法，在艺术上有一定成就。

楊維禎(1296—1370)，字廉夫，号铁崖，別号铁笛道人，諸暨（今屬浙江）人。有《铁崖古乐府》和《东維子集》。他讀过很多书，元末做过天台縣尹、江西等处儒學提舉等官。他的詩在当时很有名，称为“铁崖体”。其实由于过分追求新異，往往陷于怪誕、晦澀。乐府詩客观上揭露了一些社会黑暗。竹枝詞語言通俗、清新，很有民歌風味。如《海乡竹枝歌》：“潮来潮退白洋沙，白洋女儿把鋤耙。苦海熬干是何日？免得儂来爬雪沙。”在《題苏武牧羊图》中，流露了一点民族气节的歌頌，而《席上作》一詩对張士誠依附元朝的諷刺，頗为中肯。

倪瓚(1301—1374)，字元鎮，号云林，江苏无錫人。有《清閨閣集》。性格孤傲，絕意仕进，喜爱流連山水，观赏竹石。晚年虽很清貧，但不輕易为富人作画，足迹不踏权貴之門。他的詩題材狹窄，流露了較多的消极情緒。但由于他精于书画，咏景和題画詩都写得很出色，能做到“詩中有画，画中有詩”。《竹枝詞》“阿翁聞說國兴亡，記得錢王与岳王。日暮狂風吹柳折，滿湖烟雨綠茫茫。”于写景之中寄托了对前代兴亡的无限感嘆。《題郑所南兰》“秋風兰蕙化为茅，南国凄凉气已消。只有所南心不改，泪泉和墨写离騷。”則表現了明显的民族意識。

倪瓚的作品比較典型的代表了元朝末年文坛的一个主导傾向，境界不高，風格纖弱。

第九章 南 戏

第一节 南戏的发展

南戏原来是浙江温州一带的地方性剧种，在宋徽宗(赵佶)宣和年間(1119—1125)已经开始流行，到南宋时，盛行一时，当时叫做“永嘉杂剧”或“戏文”。大约在宋度宗(赵禔)咸淳四年至五年(1268—1269)之間，《王焕》戏文曾在南宋的首都临安(今杭州)城内风靡一时。至迟在南宋末年，南戏传入苏州一带。到了元朝，南戏仍然盛行。当时有一些演員，如龙楼景、丹墀秀等人，专工南戏，演技十分出色。也有不少作家撰写南戏剧本，这些作家大都是书会中人，如武林书会的蕭德祥、敬先书会的柯丹丘、九山书会的史九敬先、刘一捧等。到元順帝(妥欢帖睦尔)时代(1333—1367)，作家更多，出现了杰出作家高明。这时南戏的流行也不再限于浙江、江苏两地，而传入江西、安徽等地了。因此就出现了各种声腔：海盐腔、杭州腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔等。由于各地声腔的不同，因而又产生出新的地方剧种。

元代的南戏剧本完整地流传到今天的不过十六本左右，但是在一些戏曲文献中还保存了一百十九种剧本的片段曲文，并且留下了三十三种全佚的剧本名目。根据这些不算完备的统计，

元代南戏剧本的总数至少也在一百六十八本以上。九十余年中，南戏作为一个地方性的剧种，竟有这么多的剧本，不能不说是一个创作的繁荣时代。

然而，正如明代徐渭在《南词叙录》中所说，南戏一开始就遭到封建士大夫的鄙视。在元朝，它也不像北曲杂剧那样，被很多知识分子所重视；只是到了元末，情况才有改变。南戏的这种遭遇，和当时统治阶级对江南地区的政治迫害是分不开的。

元朝的民族压迫十分残酷，统治阶级把居住在国内的各族人民分为四等，“南人”被列为最低贱的一等。南戏兴起的地域正是以浙江为中心，逐渐蔓延到福建和江苏的。而远在元初，武装反抗运动就在这一带起伏彼起地连续进行着。元朝统治阶级为了扑灭人民反抗的怒火，实施军事镇压，派军队驻守在重要的地方，仅在浙江一处就有军事据点一百余所。作为反映江南人民生活的南戏的发展，面临着这样的形势必然受到影响。尤其是北曲杂剧“传入南徼”，并且随着南宋灭亡以后，元朝政治、军事的统治势力在南方的扩张和巩固，杂剧在南方剧坛上也就“一时靡然向风”，盖过了南戏。明代朱有燬的一首《元宫词》说：“江南名妓号穿针，贡入天家抵万金。莫向人前唱南曲，内中都是北方音。”（清钱谦益《列朝诗集》）也证明元朝统治者对南戏并不爱好和欢迎。有一些杂剧虽然采用了南曲，却作为打诨调笑的小插曲来处理^①，有些文人更把南戏看作是“亡国之音”^②，这些都说明南戏在当时的剧坛上是处于被歧视的地位。到了元末，由于元朝在南方的统治地位摇摇欲坠，杂剧的支配力量也随着发生动

① 关汉卿《望江亭中秋切脍旦》和张国宾《薛仁贵荣归故里》等剧都有这种情况。

② 周德清《中原音韵》中记“前辈余论”说，南宋戏文为“亡国之音”，北曲为“治世之音”。

搖而衰落下去，南戲才得到進一步的發展。

南戲雖在歧視中成長起來，卻不拒絕從其他文藝形式中吸取養分。南戲樂曲的雜糅式的組成，一出中往往混用兩種以上的宮調，以及各出開始時先唱曲詞然後科白，這些都異於其他劇種，而和產生在南戲之前的諸宮調相同。和北曲雜劇交流之後，無論在內容或形式方面它更多地吸取了北曲雜劇的養料，例如採用北曲，出現了南北曲合套的現象，並且逐漸放棄了它原來另支歌曲的拼湊方式，而採用雜劇聯套的辦法，這就為集中地細緻地刻劃人物性格提供了更好的條件。於是，南戲逐漸地由一個比較粗糙的藝術形式轉變為一個比較完美的藝術形式。拿早期的《張協狀元》和元末的《琵琶記》比較，馬上可以看到，前者結構松散，科譚過多，人物個性不突出；後者組織嚴密，趙五娘等形象深刻動人。和雜劇比較起來，無論在反映複雜的社會生活方面，或者在納入複雜的情節和集中地刻劃人物性格等方面，南戲也顯示出了自己的長處。南戲的《拜月亭》雖然受到關漢卿《閨怨佳人拜月亭》雜劇多方面的影響，在人物性格的刻劃上卻更細膩生動。這就獲得了南戲在劇壇上更為普遍地長久地流行的生命力。在後期雜劇脫離生活、趨向衰微的情況下，加上“北曲不諧南耳”（明王世貞《弇州山人四部稿》卷一五二《藝苑卮言》附錄一）的傳統愛好原因，使得南戲在後來能夠得到進一步的發展而勝過當時的雜劇，在元末的劇壇上頓然放射出光輝奪目的異采。

南戲的體制大致有這些特點：一本劇沒有一定的出數，可長可短；一出中不限於通押一韻，也不限制機械地用一個宮調的曲牌；登場演唱的角色沒有限制，可生可旦，不必一人獨唱到底，甚至二人互歌，或數人合唱，完全不受約束。這種藝術形式上的自由和靈活無疑是有利於情節內容和思想感情的表達的。

南戏的題材基本上取自现实生活和民間傳說。它的思想內容較為自由进步，人物个性鮮明生动。例如在《司馬相如》的佚文里，卓文君唱：“弦断鸞胶何日續？不如桃李犹得嫁东風。”这样的思想性格是和封建礼教水火不相容的。又如在《賽金蓮》的佚文里，賽金蓮母亲把金蓮和她的爱人拆散，选送入宫，賽金蓮唱：“听訴痛情，妾本来，嬌眷在豪門里。因为个人，效比翼，半路里，拆散鸞凤侶。奴被娘行，狠毒心怀嫉妒，受禁持，誤落在王宮，深坑殿里。”她把宮廷的富貴生活看作是一个坑害人的囚籠，流露出对自由生活的向往。此外，像《宦門子弟錯立身》里的完顏延寿馬，为了爱情，拋棄豪門富貴，去做一个“行院人家的女婿”。这好像只是个人間的男女之爱，但是显然有一种和封建思想相反的新的思想隱藏在爱情后面，做了有力的支持。

南戏就是这样以它进步的思想內容和完美的艺术形式受到了当时广大人民的欢迎。到了明代，它更发展成为一个最重要的全国性的剧种——“傳奇”了。

第二节 《拜月亭》和其他作品

元代南戏絕大多數是描写男女爱情故事。其中像《崔鶯鶯西廂記》、《風流王煥賀怜怜》、《王魁負桂英》、《苏小卿月夜泛茶船》等作品，都采用了当时南方和北方的人民群众所非常熟悉的題材。这些作品，通过青年男女的爱情和婚姻問題，对罪惡的封建婚姻制度作了无情的揭露和有力的冲击。無論故事的結局是悲劇性的还是喜劇性的，都明显地体现了人民群众的爱憎。在这一类作品中有突出成就的是《拜月亭》。

《拜月亭》^①描写秀才蔣世隆、蔣瑞蓮兄妹和兵部尚書的女

儿王瑞兰、左丞的儿子陀满兴福四人经过种种悲欢离合的波折而结合为两对夫妻的故事。蒋世隆和王瑞兰的爱情是作者着力描写的中心事件。作者热烈地歌颂了他们忠实于爱情而坚强不屈的品质。剧本所反映的这个主题思想有着较深刻的社会意义。

首先,《拜月亭》表现了反封建的思想倾向。王瑞兰被迫离开染病的丈夫的身边,是由于她受到了有钱有势而蛮横无理的父亲所施加的巨大压力;她最后能够和丈夫团圆,和她坚持反对门第观念和家长包办婚姻的思想和行动是分不开的。作品通过爱情故事,对封建礼教、封建势力进行了批判和抨击。

其次,作者把爱情故事放置在一个社会动乱、人民流离失所的背景当中来展开描写,在以前的同类作品里还很少有过这样的处理。兵荒马乱的岁月,生离死别的境遇,和剧中人物的命运紧密地结合了起来。作品相当真实地描写了在那个时代的特定环境里必然发生的事件。

王瑞兰和蒋世隆之间的爱情的发展不落窠臼,在很大程度上打破了通常的才子佳人一见钟情的框子。在颠沛流离的苦难生活中彼此同情和互相帮助,成为他们产生爱情的基础。后来他们的爱情受到了封建势力的阻挠破坏,这无疑会加深读者对封建势力的愤怒和憎恨。正是在这些地方,《拜月亭》获得了艺术上的成功,既使反封建的思想意义深化,又使社会背景的描写不变成游离的部分,而和爱情故事维持着有机的联系。

在人物描写方面,王瑞兰的形象刻划得比较成功。她是一个在优裕而安静的环境里长大的闺阁小姐,一方面深深地遭受着封建道德礼教的束缚,一方面对社会上错综复杂的情况又毫

① 《拜月亭》相传为元施惠所作。它有两种不同文字的本子,这里据较早的《月亭记》本来作叙述。它的刊刻时期较前,从文字上看,也可能比较接近原作。

无所知。战争把她从幽静的闺房里赶到了生疏而宽广的天地，孤身一人，和全家分散。这时候，她遇见了蒋世隆，得到了同情、帮助和温暖。然而，由于封建意识的负担，她的内心充满了畏惧和疑虑，在行动上羞羞涩涩，躲躲闪闪，对爱情的归宿不敢有明朗的表示。直到在广王镇招商店内，蒋世隆再三苦苦地向她提出结婚的要求和王婆从旁说合以后，她才闯过了这道难关。从此，她的性格逐步地坚强起来，终于走上叛逆的道路。作者就是这样细致而合情合理地写出了王瑞兰性格发展的过程。

《拜月亭》的几个场面富有艺术的魅力。例如第十七折“兄妹失散”到第二十折“遭遇夫人”，描写骨肉失散，充满了悲凄的气氛。其中上场的人物只有四个，每人都有大段的唱词和说白，但作者写出了一个是镇静自如的成年男子，一个是慌张失措而又聪明伶俐的小姑娘，一个是无依无靠的老妇人，一个是经事不多而又文雅沉着的大家闺秀，各人有各人的口吻，各人有各人的神态，毫不重复。第二十三折“夫莲同行”的曲词优美动听，既抒发了王夫人、蒋瑞莲当时的情感，又写得很有文采：

〔排歌〕（夫）黯黯云迷，寒天暮景，区区水涉山登。（贴）萧萧黄叶舞风轻，这样愁顿不惯曾经。（夫）不忍听，不美听，听得胡笳野外两三声。（合）风力劲，天气冷，一程分作两程行。（贴）数点昏鸦，投林乱鸣，宿雾晚烟冥冥。（夫）遙遙古岸水澄澄，野渡无人舟自横。（贴）不忍听，不美听，听得孤鸿天外两三声。（合前）（夫）前路便行怎生，那更天将暝。忧心战兢兢，伤情泪盈盈。（贴）那些儿凄惨，那些儿寂寞，清風明月最关情。（夫）无人来往冷清清，叫地不闻，天不应。（贴）不忍听，不美听，听得疏钟山外两三声。（合前）（贴）忽地明，一点灯，遥望茅檐认不真，意儿省，休得慢腾腾。（夫）休辞迢递，望明前去，远临北地叩柴扃。（贴）今宵村舍暂稍停，卧山城，长短更。（夫）不忍听，不美听，听得秋砧月下两三声。

《拜月亭》在艺术上还有不够完整的地方。开始几折过于冗长。陀滿兴福和蒋瑞蓮的结合虽是作为陪衬的輔綫出現，在全剧却显得是一个贅疣。

和《拜月亭》題材相近的著名作品有柯丹丘的《荆釵記》。在南戏里，描写男子負心題材的作品很多，《荆釵記》却歌頌了一个富貴不忘糟糠妻的人物王十朋。他中了狀元以后，拒絕重娶相國之女。更可貴的是，他在万俟丞相的压力下，能据理駁斥“貴易妻”的荒唐說法。在这点上說，《荆釵記》有它的进步意义。作品对錢玉蓮的继母和姑母貪財愛勢的暴露和批判，相当充分有力。个别場面的描写也还动人，例如“辞灵”描写錢玉蓮出關辞亲，活画出一个悲涼的場面。

但是这个作品封建說教的气味比較濃厚，作者創作的目的主要是从封建道德的角度表揚“义夫节妇”。整个来看，艺术上也比較粗糙，語言貧乏，人物性格不突出。

《白兔記》也是一个著名的作品。它写刘知远“变泰发迹”和他的妻子李三娘在家受苦受难的故事。在題材上，《白兔記》继承了宋代的《五代史平話》和金代的《刘知远諸宮調》，因而富有民間文学的色彩。像刘知远在馬鳴王庙中偷吃福鸡，李洪一夫妇定計用两头尖的橄欖样的水桶、钻眼的水缸、五尺五寸长的磨房虐待李三娘等描写，都不可能出于一般文人的笔下。

李三娘是个善良的受尽折磨的妇女形象。她十六年如一日，逆来順受地等待着丈夫的归来。在她的身上反映了封建社会广大妇女的悲惨遭遇，所以更加使人同情。

《白兔記》写得最成功的是封建家庭的内部矛盾。李洪一夫妇殘酷而貪婪，代表了封建地主階級的丑恶本质。对于刘知远的描写基本上是失败的。作品里流露出来的宿命論和迷信思想

更是封建性的糟粕。

历来和《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》并称为元代“四大传奇”的《杀狗记》^①，通过一个家庭中兄弟、夫妻和叔嫂之间的关系描写，宣扬“亲睦为本”、“孝友为先”和“妻贤夫祸少”的封建道德信条，说教气息比较浓厚，艺术上也无特色。但作品中对“酒肉朋友”之间的种种卑劣的势利行为有比较充分的刻划和暴露，在这方面有一些能吸引人的生活场面的描写。

元代南戏还有一类描写富有爱国精神的历史英雄人物的作品，《牧羊记》和《东窗记》可以做为代表。《牧羊记》写苏武出使“番邦”，被谗受害，宁死不降，持节牧羊，十九年后方才还朝。苏武的忠贞、坚强的性格刻划得还算突出。尤其是“吃雪”和“望乡”两出，感人的力量较深。《东窗记》写秦檜诬害岳飞的故事，艺术上比较平庸，不见出色。应该指出，这类作品的创作、演出和流传，在当时存在着尖锐的民族矛盾的历史条件下，有着特殊的意义。作品中对苏武的歌颂，对卫律、秦檜等的谴责，都能和广大人民群众的感情取得共鸣。

以上所述的几个南戏剧本，大都是无名氏的作品，有的虽有主名，却也不一定可靠。它们产生以后，曾经得到不止一次的加工润色。真正有了作者主名的是高明的《琵琶记》。在高明写成《琵琶记》以前，许多无名氏作家的作品在思想内容和艺术创作上都给他提供了不同程度的营养，为他的创作做了必要的拥趸清路的工作。即以“双线对比”的结构方式而论，在《荆钗记》和《白兔记》里还不过是一条极细微的线，而高明在《琵琶记》里就把它当作主要的艺术表现手法继承下来了。

① 《杀狗记》相传为元末明初人徐祯所作。今天见到的本子已由明代吴中情奴、沈兴白、冯梦龙等修改过。

第三节 高明的《琵琶記》

高明(1305?—1359),字則誠,号菜根道人,后人称他东嘉先生,温州瑞安(今浙江瑞安)人。他早年乡居,后来热衷于功名富贵,终于走上应举的道路。直到元順帝至正五年(1345),他四十岁左右,才中了进士,在处州、杭州等地作小官。至正八年(1348),他曾在鎮压方国珍的元軍里任都事,后来因与統帅意見不合,“避不治文书”。方国珍投降后,他回到杭州隱居,但是又被拉出来做了几年的官。至正十六年(1356)以后,他归隱在宁波南乡的樂社,“以詞曲自娛”,《琵琶記》大約是在这一时期完成的。

高明的作品,除《琵琶記》以外,还有南戏《閔子騫单衣記》和《柔克斋集》詩文二十卷,大多散佚。現在还能看到的詩、文、詞仅有五十多篇。从这些作品中可以看出,他是一个封建倫理思想非常濃厚的人,他写的《华孝子故址記》、《孝义井記》和《王节妇詩》等作品,都直接歌頌“孝”、“义”、“节”这些封建道德。此外,也可以看出,他对黑暗的現實有一些不滿:“山空月冷不可留,人間苛政皆尔儔”(《題画虎》),“几回欲挽銀河水,好与蒼生洗汗顏”(《游宝积寺》)都表明他对人民痛苦生活的同情。他在更多的詩里所流露的是菲薄名利、恬淡自守的思想,如:“莫說市朝事,功名欲逼人。”(《題一臂軒》)“人生溫飽不足多,莫羨东家著綺罗。”(《白紵篇送顾仲明》)他的这些思想,在《琵琶記》里也有反映。

《琵琶記》是写赵五娘和蔡伯喈的故事。这个故事早在民間流傳,南宋时就已成为民間讲唱文学和戏文的題材。陆游曾在《小舟游近村舍舟步归》詩中說过:“斜阳古柳赵家庄,負鼓盲翁正作場。身后是非誰管得,滿村听說蔡中郎。”明代徐渭在《南詞

叙录》里列举了宋元南戏的传统剧目，其中有《赵贞女蔡二郎》，并注明“即旧伯喈棄亲背妇，为暴雷震死”，说它是“戏文之首”，但这个剧本没有保存下来。我们根据北曲杂剧里所征引的故实，大致知道：赵五娘罗裙包土，替公婆筑坟，是个被歌颂的人物；蔡伯喈则是一个谴责的对象，他不顾父母，遺棄妻子，結果被暴雷震死。

高明的《琵琶記》根据民間戏文改編，在內容上作了很大的变动。最根本的变动是：棄亲背妇的蔡伯喈变成了时刻在怀念父母和不忘发妻的人物。作者把蔡伯喈对父母“生不能养，死不能葬，葬不能祭”的“三不孝逆天罪大”和再婚牛府的負义行为，用他不肯赴选，父亲不从，他要辞官，皇帝不从，他要辞婚，牛相不从的“三不从”来开脱，把負心归咎于客观的环境。并且在最后以他一夫二妻的大团圆作結。这种改变是由作者的世界观决定的。作者在开場的曲子里就明确提出了“不关風化体，纵好也徒然”的文学創作主張。他并且提醒观众对《琵琶記》要“这般另作眼儿看”。看什么呢？“只看子孝共妻賢”。目的很明显，就是为了宣揚封建倫理道德，給人們在舞台上树立“孝子賢妇”的榜样。作者这种創作意图的确也在《琵琶記》所描写的許多重要方面体现出来。如同剧中人常常在进行封建說教，就是一个明显的例证。作者有意为蔡伯喈安排下一个“三不从”的情节，想把他打扮成一个孝子，要通过这个人物来宣揚孝行，但是蔡伯喈的实际行为很难辯护，因此只好違背生活的邏輯，强行捏合，最終还是漏洞很多。剧末的大团圆結局，也显然是为了調和矛盾而故意安排的。这些都是作者封建倫理思想在《琵琶記》里的具体反映。

但是，总的来看，《琵琶記》仍然是一部优秀的作品。它的客观內容和作者的主观意图并不完全一致。这是因为民間傳說本

身具有生活的丰富性和复杂性。只要作者对待生活的态度基本上还是客观认真的，他就不可能完全違反生活的規律，用自己主观上狭隘的封建倫理的概念来代替它。作者为了真实地描写赵五娘悲慘的生活遭遇，突出她在災荒岁月中独自养亲的艰难处境，便不能不多方面地反映这种生活。尽管想塗上封建性色彩，把她写成賢孝之妇，仍旧不能掩盖这个人物性格的光輝。正是由于作者思想上还有进步的一面，他对赵五娘所受的苦难怀有深切的同情，才能使他作这种忠实于现实的描写，从而在她身上反映了我国千百万妇女在封建制度下的悲慘遭遇，概括了她們傳統的美好品质。蔡伯喈这个人物，作者也沒有把他简单化，而是較為細致深刻地描写了他劲搖的性格特色和复杂的内心矛盾，从而在客观上暴露了封建道德的虛伪和矛盾。对其他次要人物的描写，基本上也是真实的。蔡公、蔡婆、張广才这些善良而平凡的人物和专橫自私的牛相、为封建教养所禁錮的牛女比較起来，更容易得到人們的同情。作为背景出現的災荒年岁中的人民苦难生活，社长和里正的为非作歹，也都真实地反映了元代的社会面貌。另外，在艺术上，《琵琶記》也有它的一些独特的成就。这些都是《琵琶記》作为一部优秀作品的精华部分。从南戏的发展上来看，《琵琶記》更是一部重要的作品。它是南戏由民間文学过渡到文人創作的轉折点。

总之，高明之所以取得这样的成就，是和他向民間傳說汲取养料分不开的。赵五娘形象的創造，正是在民間傳說的基础上加以丰富和发展的結果。

赵五娘是一个普通妇女的光輝形象。她对丈夫有着深厚的爱情，生活上不羡慕荣华富貴，因此不贊成丈夫上京赶考。她深深知道丈夫丢下年老的父母离家远出不仅不應該，而且将給自

已带来“一身难上难”的困难处境；另一方面她也不免害怕丈夫一旦“儒衣才换青”会“恋着娉婷”，而忘了自己。可是在丈夫迫于父命走了之后，她把这些忧虑和痛苦都藏在心底，毅然地负起了独自持家养亲的重担。在丈夫毫无音信的情况下，在碰到极端艰难的灾荒年月里，她再三劝慰因为儿子久久不归、饥饿难忍而日夜闹吵的公婆；她典尽了自己的衣衫首饰来勉强支撑一家人的生活；为了公婆她“含羞忍泪”去“请粮”，拜求为非作歹、凶恶如盗的里正。她尽最大的努力来供养公婆，而自己背地里吃糠充饥；为了埋葬死去的公公，她剪下头发，沿街叫卖，麻裙包土，自筑坟台；最后她画下形衰貌朽的公婆遗像，背着琵琶，卖唱求乞，上京寻夫。她的这些十分感人的行动，已经远远不是作者所企图宣扬的封建孝道能够概括，更不是和那些“割肉疗亲”式的封建愚孝能够相提并论；它已经是体现了在封建制度下不能掌握自己命运的我国妇女在极端艰苦的生活环境里自我牺牲、舍己为人的可贵精神和她们善良、勤朴、坚忍、尽责这些传统的美好品质。在最困难的时候，赵五娘并不是没有绝望过，她想去投井，想“几番拚死了奴身己”，可是一想到丈夫，想到年老的公婆，想到自己的责任，她又坚持活下来。正是在这些地方，体现出了赵五娘性格的光辉，因而使读者对她的悲惨命运感到更为深切的同情。尽管作者让赵五娘自己再三申说是为了做“孝妇”，但是，在“糟糠自厌”、“代尝汤药”、“祝发买葬”这些场面里，作者通过细致的心理描写动人地展示出来的，却是赵五娘美好的精神面貌。

在和赵五娘对比之下，蔡伯喈显得软弱无力，使人不能同情他。这实际是个软弱、动摇、怯懦的知识分子。他“高才绝学”，封建道德观念深，有着追求功名富贵的愿望，但是却生长在一个亲老家贫的环境中，因之无论在思想和行动上都患得患失，矛盾重

重。就婚牛府之前，他还有辞官辞婚的实际行动，可是后来作了官，又结了婚，剩下的就只是内心的矛盾了。作者描写了他的这种矛盾，使得人物有一定的真实性。缺点是作者过分同情这个人物，对他采取了歌颂的态度。实际上，他的生活道路本身是不能让人同情的。无论他内心怎么痛苦，他还是在优裕的环境中，过着富贵的生活，而他的父母却在家中活活地饿死了。蔡伯喈这个十分复杂的人物身上存在的许多矛盾，实际上正是社会制度的矛盾在他身上的曲折反映。

《琵琶记》作为一部戏剧，在艺术结构上的成就是突出的。整个剧情沿着两条线索发展，一条是蔡伯喈求取功名的遭遇，一条是赵五娘在灾荒中的遭遇。这两条线索交错发展，互相映照、补充，到最后重合在一起。在以前南戏中本来就有这种结构方式，可以展开广阔的生活画面，描绘更多的人物。《琵琶记》把它发挥到了最完善的地步，使它和作品的内容紧密结合，从而大大丰富了作品的思想意义。作者一面集中地描写了蔡伯喈如何陷入功名富贵的罗网，愈来愈不能摆脱，一面集中地描写了赵五娘如何负起沉重的生活担子，越来越陷入困境。一方面是洞房花烛夜，一方面是赈粮被劫要跳井；一方面在荷花池旁饮酒消暑，一方面在背着公婆吃糠；一方面在中秋赏月，一方面在麻裙包土。在这强烈的对比之下，更加突出了赵五娘的悲剧性，使观众对赵五娘“教人只恨蔡伯喈”的控诉引起共鸣。牛府享尽富贵荣华的生活和蔡家终日不得一饱的生活相对照，在客观上暴露了社会上贫富的悬殊和苦乐的不均。《琵琶记》悲剧的真正根源就在这里。

人物心理描写的细致，也是《琵琶记》艺术上重要的特色。“糟糠自厌”是很著名的一出戏，作者表现赵五娘吃糠的心理活动是丝丝入扣的。

〔山坡羊〕 乱荒荒不丰稔的年岁，远迢迢不回来的夫婿，急煎煎不耐烦的二亲，软怯怯不济事的孤身己。苦。衣尽典，寸丝不挂体。几番拚死了奴身己，争奈没主公婆，教谁看取？思之，虚飘飘命怎期，难捱，实不丕灾共危。

〔前腔〕 滴滴溜难穷尽的珠泪，乱纷纷难宽解的愁绪，骨崢嶸难扶持的病身，战兢兢难捱过的时和岁。这糠，我待不吃你呵，教奴怎忍饥？我待吃你呵，教奴怎生吃？思量起来，不如奴先死，图得不知他亲死时。思之，虚飘飘命怎期，难捱，实不丕灾共危。

〔孝顺歌〕 呕得我肝肠痛，珠泪垂，喉咙尙兀自牢咬住。糠哪，你遭孽被春杵。筛你簸扬你，吃尽控持。好似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去。

〔前腔〕 糠和米本是相依倚，谁人簸扬你作两处飞？一贱与一贵，好似奴家与夫婿，终无见期。丈夫，你便是米呵，米在他方没寻处。奴家恰便似糠呵，怎的把糠教得人饥饿？好似儿夫出去，怎的教奴供膳得公婆甘旨？

作者首先写出了赵五娘不得不吃糠的具体困难，接着写吃糠的难于下咽，由此赵五娘以糠自比，进一步由糠想到米，由自己遭遇的悲苦想到相见无期的丈夫。这是一个实际上被遗弃的妇女的沉痛自白。此外如“祝发买葬”也写出了赵五娘曲折复杂的内心活动。描写蔡伯喈在牛府中矛盾心情的“琴诉荷池”、“中秋望月”，也有同样的特色。

在语言的运用上，《琵琶记》也比同时代的南戏显得成熟。不论是曲和白，都较接近口语，而又富于文采。人物由于所属阶层不同，语言的风格也不一样。牛相、牛女及蔡伯喈的语言比较典雅，蔡公、蔡婆、张广才及赵五娘的语言比较朴实。主要人物的语言更多地带有强烈的感情色彩。这也是《琵琶记》成为当时优秀剧本的一个原因。

明 代 文 学

第一章 明初文学

第一节 明初經濟、政治、文化政策 对文学的影响

明王朝是中国历史上由汉族地主阶级掌握政权的最后一个封建王朝，它是夺取了元末农民大起义的果实而建立起来的。这次农民起义规模的巨大，斗争的激烈，时间的长久，都是历史上所少见的。它不仅使当时的政治形势起了重大的变化，也给了明初（1368—1464）文学有力的影响。作家如罗贯中、施耐庵，由于农民起义扩大了眼界，丰富和充实了生活经验，他们在吸取前代遗产的基础上，写出了两部伟大的长篇小说《三国志演义》和《水浒传》。这两部巨著的产生不仅给元明之际的文学，也给整个中国文学增添了无限的光辉。而另外有一些文人虽然反对农民起义，但由于农民起义彻底暴露了封建社会的黑暗和矛盾，他们从维护统治阶级的利益出发，也写出了一些揭露社会黑暗的诗文，例如由元入明的宋濂、刘基等人早期的作品。

但是从朱元璋建立了统一的明朝政权（1368）以后，文学发展的情况起了变化。明太祖朱元璋为了巩固他的统治，一方面在政治上建立高度封建专制的中央集权制度，同时鉴于元朝被

推翻的历史教訓，也进行了一些对人民让步、发展生产的經濟改革，如鼓励垦荒、減輕賦稅、兴修水利、抑制豪强、恢复工商业和手工业等等。通过这些措施，社会經濟逐渐恢复起来，生产力有了相当的发展和提高，这些政策在后来的永乐、洪熙、宣德等朝也繼續得到貫徹。这就促成了明初社会經濟暂时的繁荣和安定的局面。

然而明初这种繁荣和安定的社会局面，並沒有給詩文等所謂正統文學也带来新的发展和繁荣，而是适应着統治階級的需要，在当时的文坛上充滿着点綴升平和歌功頌德的空气。这种情况的产生，一方面固然是由于社会表面的繁荣和平靜，掩盖了社会矛盾；另方面和明初統治階級在文化上的控制也是分不开的。明初統治階級对文人一方面采取籠絡手段，如明太祖朱元璋在洪武六年（1373）開設文華堂，广儲文学人才，并亲自参与策划和督促，明成祖朱棣召集天下文士两千多人来編纂类书《永乐大典》；另一方面又采取高压手段，規定国内“士大夫不为君用者罪該抄杀”。明初文网极严，文士往往因为一字一句之誤而得禍，当时著名的文人戴良、高启、張孟等就是因为詩文招忌被杀掉的。这就使得文人不得不謹慎小心，尽量少談政治，明初詩文中很少反映现实的篇章就是与此有关。

另外，統治階級为了进一步控制和牢籠知識分子的思想，大力提倡客观唯心主义的程朱理学。明成祖命胡广、楊榮等修《四书》、《五經》和《性理大全》，指定为“国子监、天下府州县学生員”必讀之书。并且为了让知識分子死心塌地为自己服务，制定了以八股文取士的科举方法。根据朱熹注《四书》及宋儒注《五經》命题，格式有一定的标准，字数有一定的限制，而且不能發揮自己的思想，必須“代古人語气为之”。这就大大限制了文人的思

想，束縛了他們的創造性。在這種情況下，文學的發展必然也是受到影響的。

我國過去在文學上有成就的作家，往往是那些政治上失意、飽經忧患的人，而明初一些文壇領袖大多數是位高爵顯的官僚，有的甚至是炙手可熱的藩王。他們在政治上志得意滿，生活上驕奢安逸，對那個時代和統治階級的維護和歌頌猶恐不夠，因此在文學上他們不可能作出多大的貢獻。但是由於他們的地位和影響，終於形成了壟斷文壇的一代文風，像三楊的“台閣體”和朱有燾的宮廷雜劇就是。總的說來，除小說外，明初文學成就是不高的。

第二節 詩 文

在明初詩文作家中，比較有成就的是一部分經歷過元末社會大動亂的作家。在他們早期的作品里，有一些具有社會意義的作品，並且他們還企圖創造一種新的風格來挽回元代詩文創作上的纖弱的文風。這部分作家以宋濂、劉基、高啟為代表。

宋濂(1310—1381)，字景濂，金華潛溪(今浙江金華)人。幼年家貧，常借別人家的藏書來苦讀，曾隨從元代著名古文家吳萊、柳貫、黃潛等人學習。入明以後，官至翰林學士承旨。在當時他被认为是“開國文臣之首”。著作有《宋學士集》七十五卷。

宋濂的主要成就是在散文方面。雖然寫來並不很深澁，沒有特殊動人的思想，但在描寫手法上還是有些特色的。他的傳記文善于用各種不同的方法來塑造人物。作者往往能抓住人物富有特征性的細節，簡單幾句話就概括出一個栩栩如生的形象

来，如《王冕傳》：

王冕者，諸暨人。七八岁时，父命牧牛隴上。物入学舍，听諸生誦书，听已，輒默記。暮归忘其牛。或牵牛来責蹊田者，父怒，撻之。已而復如初。母曰：“儿癡如此，曷不听其所为。”冕因去，依僧寺以居。夜潜出，坐佛膝上，执策映长明灯，讀之达旦。佛像多土偶，狞恶可怖，冕小儿恬若不見……

寥寥数笔，活画出一个聚精会神、好学不倦的儿童形象。他也常常在描繪人物时用人物自己的言談行动来表现，如《秦士录》写邓弼的智勇及出色的軍事才能，是相当生动的，对蕭、馮二书生的嘲弄更是談諧生动。作者有时則通过一系列的事件来突出人物性格，如《胡长孺傳》通过賑饥及审理案件，突出了胡长孺的机智、正直和不畏权貴的品德。有时他又集中在一件事上来描写人物，如《記李歌》写妓女李歌对县令的抗拒，塑造了一个潑辣而有主見的妇女形象。用对比手法来刻划人物性格，也是宋濂所擅长的，如《杜环小傳》通过杜环奉养父亲朋友的妻子和常伯章不养自己的母亲的对比描写，衬托出杜环那种热心腸的性格。

宋濂有两部寓言体散文集：《燕书》和《龍門子凝道記》，往往能用一些生动的故事來說明抽象的哲理。有些作品也写得不錯，如《观漁微》揭露了統治階級对人民的殘酷剝削，有现实意义。《成阳謁借梯》嘲笑了讲究虛文、以致誤了大事的人，写得談諧風趣，是一篇諷刺小品。

他的一些記叙文如《桃花澗修禊詩序》和《看松庵記》，文笔簡练，写景状物都很生动。

宋濂的散文中以維護和宣揚封建道德和由于受佛道思想影响而产生的消极頹廢情緒为內容的作品，則是糟粕。

刘基(1311—1375),字伯温,处州青田(今浙江青田)人。他在元末中进士,并且做过官,因一再受到排斥和压抑,怒而归隐。后被朱元璋邀请出山,协助平定天下,因而受到重用。明初主要的规章制度大部分是他和宋濂等人议定的。著作有《诚意伯文集》二十卷。

刘基的诗、文都有一些成就。他的散文富有形象性。《卖柑者言》通过卖柑小贩和作者的议论,揭露和抨击了封建统治阶级的腐朽,文笔犀利,生动有力。

刘基的记叙文也有特色,如《松风阁记》:

……盖阁后之峰独高于群峰,而松又在峰顶。仰视如幢葆临头上。当日正中时,有风拂其枝,如龙凤翔舞,离樵蜿蜒、轳轳徘徊;影落檐瓦间,金碧相组绣;观之者目为之明。有声如吹埙篪,如过雨,又如水激崖石,或如铁马驰骤,剑槊相磨戛,忽又作草虫鸣切切,乍大乍小,若远若近,莫可名状;听之者耳为之聪。……

以精炼的笔墨描写山松的形和声,真切生动,使人如见其形,如闻其声。

刘基的《郁离子》是一部用寓言和通过郁离子的议论相间写成的著作,分十八章,共一百九十五篇。它是作者在入明之前隐居期间产生的。徐一夔在《郁离子序》里谈到作者的写作意图时说:“大概矯元室之弊,有激而言也。”从作品所表现的基本倾向来看,的确也是如此。《郁离子》中有些篇幅固然反映了作者不得志于时的牢骚和感慨,但更主要的是作者站在维护封建统治阶级利益的立场上,大量散播封建正统思想、封建道德观念、宿命论观点和统治权术这些东西,特别是在那些议论部分表示得更直白。不过在作者用以说明和比喻他的思想和观点的寓言故事中,有许多在客观意义上并不完全如此。其中有不少寓言揭露

了統治階級剝削和欺騙人民的罪惡行為，抨擊了統治階級的腐敗無能和貪婪成性，在一定程度上表示了对人民的同情。例如《螻蛄》章的“養狙(猴)者”和《靈丘丈人》章的“養蜂者”。另外有一些寓言則諷刺和嘲笑了社會的丑惡風尚和人們道德品質上的缺點，這些都有一定的社會意義。在藝術上《郁離子》也有一些特點。它的形式比較自由活潑，每一篇都可以獨立，而又由郁離子的議論貫穿。文字也有長有短，但一般都短小精悍，言簡意賅。有些篇幅的描寫也很生動，如《公孫無人》章的“齊宣王與盼子”，寫盼子掌握齊宣王心理，採取逐步誘敵深入的方法，取得了辯論的勝利。文章有曲折，有波瀾，有聲有色，引人入勝。

劉基的詩以古樸、雄放見長，古體詩較好。在明初的影響只略次於高啟。由於他作過比較接近民間的低級官吏，在他早期詩歌中反映社會現實，揭露社會矛盾，同情人民疾苦的作品還是不少的。如《買馬詞》揭露了統治階級對人民的壓榨。《北上感懷》和《贈周宗道六十四韻》不僅尖銳地抨擊了地方官吏侵吞救濟糧、誣良為盜、危害人民生命財產的罪行，同時指出了“官逼民反”的真相，對人民不幸的遭遇寄予了很大的同情。

《二鬼》是一首具有神話色彩的長詩。詩中描繪了結麟和爵儀二鬼違背天帝意旨，重整天地，替人民安排了新的合適的生活環境的故事。想像豐富，氣勢雄偉，充滿着浪漫主義的情調。

劉基的律詩也有不少可誦的作品。如五律《古戍》表現了深沉、含蓄的格調：

古戍連山火，新城殷地笳。九州猶虎豹，四海未桑麻。天迥雲垂草，江空雪復沙。野梅燒不盡，時見兩三花。

詩中描寫邊城淒涼、蕭索的景色，而最後兩句卻又透露出一片生機，給人以希望。

在刘基的诗中，有不少是宣扬封建思想、封建道德的，而模拟古人的倾向，更给后来复古主义诗歌开了前导。

高启(1336—1374)，字季迪，号槎轩，又号青丘子，苏州长洲(今江苏苏州)人。性格疏放，不拘于礼法，对官场生活有一定程度的反感。入明后，他被荐修《元史》。朱元璋给以户部侍郎的高位，他坚决推辞。由于他这种不合作的态度，后来被朱元璋借故腰斩于南京。死时只有三十九岁。著作有《青丘高季迪诗文集》二十五卷。

高启的诗众长兼备，才气豪健而不剑拔弩张，辞句秀逸而不字雕句绘，在当时和后世都很为人重视，尝被推为明代首屈一指的诗人，从明代诗歌总的情况来看，高启的确可以算得是明诗的代表作家。

高启的诗各体兼优，但最能发挥他那豪宕凌厉、奔放驰骋的特色的是歌行体。如《登金陵雨花台望大江》：

大江来从万山中，山势尽与江流东。鍾山如龙独西上，欲破巨浪乘长风。江山相雄不相让，形势争夸天下壮。秦皇空此瘞黄金，佳气葱葱至今王。我怀郁塞何由开，酒酣走上城南台；坐觉苍茫万古意，远自荒烟落日之中来。石头城下涛声怒，武骑千群谁敢渡？黄旗入洛竟何祥，铁锁横江未为固。前三国，后六朝，草生宫阙何萧萧。英雄来时务割据，几度战血流寒潮。我生幸逢圣人起南国，祸乱初平事休息；从今四海永为家，不用长江限南北。

诗人以沉雄、悲壮的笔调描绘了祖国山河的壮丽，抒发了激动的心怀。全诗波澜壮阔，一气呵成，怀古而不感伤，用典切合时地。特别是后两句更表达了诗人对祖国河山获得统一的喜悦。这和他《石射埭》一诗中“我愿碎其鼓，隳其埭，人安四海清，自此万

年无战争”的情怀和愿望是一致的。

《青丘子歌》虽模仿李白，但却能写出他那不羨功名富贵、不为礼法所拘、狂放不羁、恃才傲物的性格。

其他像《清明館中諸公》“白下有山皆繞郭，清明无客不思家”，能道出在外作客的人所共有的心情；《兵后出郭》“民归邻树在，兵去垒烟空”，真切而沉痛地描写了乱离后凄惨荒凉的境界，有一定的艺术技巧。

高启早期诗歌中也有一部分反映农民生活困苦的诗，如《田家行》：“草茫茫，水汨汨，上田蕪，下田没，中田有禾穗不长，狼籍只供鳬雁粮，雨中摘归半生湿，新妇春炊儿夜泣。”叙述了遭遇水灾的农民的困苦生活。《练圻老人农隐》一方面叹惜农民负担太重，生活太苦，另一方面又羡慕和赞扬个别富裕农民安静的生活。这里固然反映了作者苦闷、困惑的心情，但也说明作者对农民生活的观察和体会是不深的。对统治阶级恨得不深，对农民同情不够，就使高启反映现实的诗形成了这种“怨而不怒”的含蓄格调。另外他的诗拟古倾向也较浓厚，《四库提要》说他的诗：“拟汉魏如汉魏，拟六朝似六朝，拟唐似唐，拟宋似宋，凡古人所长，无不兼之。”这虽然说明他的诗还不像后来李梦阳等复古主义者专效盛唐，但也使人看出他也没有能完全跳出古人圈子，形成独创的艺术风格。

除刘基、高启外，同时比较著名的诗人还有袁凯和楊基。

袁凯（1316？—？），字景文，号海叟，松江华亭（今上海松江）人。著作有《袁海叟诗集》。他早年曾以赋《白燕诗》得名。他的《白燕诗》咏物虽工，却过于雕饰，没有摆脱元人的纤丽之习。古诗学魏晋，律诗学杜甫，但还不至囿于古人，往往能有自己的意

境。他的詩風渾厚而有含蓄。他的一些抒發個人情怀，特別是描寫旅人思鄉的作品相當出色。如《客中除夕》比較沉痛地抒寫了亂離中飄流在外的旅人“每逢佳節倍思親”的感情：

今夕為何夕，他鄉說故鄉，看人兒女大，為客歲年長。戎馬無休歇，關山正渺茫，一杯椒葉酒，未敵淚千行。

袁凱由於在政治上曾經受到迫害和明太祖對他的嚴密監視，他很少有反映現實的詩作，其中有几首，也寫得過於隱晦、曲折，使人難於捉摸。

楊基(1382?—?)，字孟載，號眉庵，蘇州吳縣(今江蘇蘇州)人，著有《眉庵集》十二卷。楊基在當時和高啟、張羽、徐賁並稱為“吳中四傑”，其實他的詩，成就遠不如高啟，詩風也不一樣。楊基的寫景詠物之作較有特色，他的《天平山中》是一首寫景的佳作：

細雨茸茸濕棟花，南風樹樹熟枇杷，徐行不記山深淺，一路鶯啼送到家。

通過作者對客觀景物的觀察，像畫面似的寫出天平山誘人的景色，同時也表現了詩人悠游自在的心情。

繼劉基、高啟等人以後，從永樂至天順(1403—1464)年間，文學上形成了另一種局面，出現了一種以楊士奇、楊榮、楊溥“三楊”為代表的“台閣體”詩文。三楊都是當時的“台閣重臣”，他們都位至宰相，而且多歷事過好几代皇帝，幾十年間一直受到寵信。他們把詩文當作維護封建統治和點綴升平盛世的工具。在他們的作品里，充滿了大量的“聖諭”、“代言”、“應制”等代皇帝說話和“頌聖”之作，以及那些墓志銘、神道碑、題序等應酬捧場的東西。甚至在描寫其他題材的作品中，例如題畫詩和游山

玩水詩中，也表現出這種傾向。這種“雍容典雅”的“台閣體”詩文不僅內容上是歌功頌德、粉飾現實，完全為統治階級服務，從藝術上看，也是平庸呆板，毫無生氣。它是文學發展上的一股逆流。但是由於統治階級的提倡和推崇，它們幾乎壟斷了當時的文壇，幾十年內很少文人不受它的影響，直到前後七子起來極力反對，這種風氣才在文壇上消失。

這時期不為“台閣體”所困、能夠表現出自己的創作特色的詩人有于謙等人。

于謙（1398—1457），字廷益，號節庵，杭州錢塘（今浙江杭州）人。歷任河南、山西、江西等地巡撫，在任不畏強暴，深得當地人民的愛戴。明英宗正統十四年（1449），蒙古瓦剌部族的軍隊在土木堡（今河北懷來縣境）消滅了明軍主力五十萬，俘虜了明英宗朱祁鎮，進逼北京。在這危急存亡之秋，于謙領導京師人民打退了瓦剌的侵略，使千百萬人民免遭塗炭。但明英宗復辟後，卻以“大逆不道，迎立外藩”的罪名將他殺害。著作有《于肅愍公集》。

他的詩基本上可分為兩大類。一類是關心民生疾苦、反抗侵略戰爭、揭露殘酷剝削等憂國憂民的詩篇。如《出塞》、《聞甘肅州等處捷報有喜》歌頌了反侵略的正義戰爭，表現了對國家命運的極大關切。《憫農》、《村舍耕夫》、《荒村》等詩尖銳地譴責了統治階級苛重的壓榨和剝削，對人民悲慘窮困的境遇表示了同情。另一類是表示自己堅定的意志和堅貞的節操的作品。例如：

千鍾萬斛出深山，烈火焚燒若等閑。粉身碎骨全不怕，要留清白在人間。

——《石灰吟》

北風吹，吹我庭前柏樹枝。樹堅不怕風吹動，節操棲棲還自持。

冰霜历尽心不移，况复阳和景渐宜。閑花野草尚藏蕪，風吹柏树将何
为？北風吹，能几时？

——《北風吹》

詩人借石灰和柏树来比喻自己。前一首表現了不怕牺牲的意志，
后一首突出了坚貞不屈的情操、坚定的信念和乐观的情緒。

他的詩不事雕琢，明白如話，但也有推敲不足、用語欠精、失
之淺陋的地方。在思想上也还有一些听天由命的消极情緒。

第三节 杂剧和傳奇小說

明初杂剧从作家和作品的数目上看倒也不算很少，但就其
思想內容和艺术成就來說，不仅远赶不上元代杂剧，而且在內容
方面更发展了由元末已經形成的脱离现实、脱离生活而走向宣
揚封建道德和消极避世的創作傾向。其原因一方面是由于統治
階級对戏剧的控制和利用的加强，他們对有利于封建統治的戏
剧大加提倡，而对抨击封建制度的則打击和排斥。如《大明律》
“禁止搬做杂剧律令”条：“凡乐人搬做杂剧戏文，不許妝扮历代
帝王后妃、忠臣节烈、先圣先賢像，違者杖一百。官民之家容扮
者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子順孙、劝人为善者不在
禁限。”这种政策实际上規定了杂剧只能演合乎統治階級需要的
东西。另一方面明初藩王朱权、朱有燬和一批圍繞着他們的文
人壟斷了剧坛，他們把杂剧作为歌功頌德和消遣享乐的工具，同
时又用它大事宣揚封建道德，这就决定了这个时期杂剧創作的
基本傾向的反动性。

朱权（？—1448），号臞仙，又号涵虛子、丹丘先生，明太祖第
十六子，封宁獻王。他著有杂剧十二种，現存两种。《冲漠子独

步大罗天》是宣揚神仙道化的“度脫劇”，无甚可取；另一种《卓文君私奔相如》，情节基本上是因襲前人，也缺乏創造性。但是他的《太和正音譜》却是我国戏剧史上一部重要的著作。它記錄了元及明初杂剧名目，評品了元及明初杂剧作家作品，对研究元明北曲提供了不少珍貴的史料，其評價标准虽不完全可取，但其間也有一些精辟、獨創之見，有一定的参考价值。

朱有燬(1379—1439)，号誠斋，又号錦窠老人、全阳翁，周定王櫟长子，封周献王。他著有杂剧三十一种，全部保存下来，总称《誠斋乐府》。他的杂剧大致可以分为以下几类：（一）点綴升平、歌功頌德和供消遣享受的“庆賀剧”，前者如《神后山秋獵得麟虞》等，后者如《洛阳風月牡丹仙》等，从內容到技巧都无可取之处。（二）荒誕迷信、消极頹廢的“度脫剧”，如《东华仙度脫十长生》等，除了宣揚虛无飄渺的出世思想外，公式化概念化是它們的特色。（三）大力宣揚封建道德的“节义剧”，这里面又可分为描写妓女的和描写一般良家妇女的，前者如《兰紅叶从良烟花梦》等六种，后者如《清河县继母大賢》和《赵貞姬身后团圆梦》等。其中虽有个別剧本如《刘盼春守志香囊怨》对妓女生活的困苦、屈辱和受折磨的描写还相当深刻，但大多数剧本是借歌頌妇女的坚貞不屈的爱情和母亲高貴品德的幌子，来大力宣揚封建倫理观念的。此外，朱有燬还有两种水滸剧：《黑旋风仗义疏財》和《豹子和尚自还俗》。前者虽也有些关于梁山好汉爱护人民、拔刀相助的仗义行为的描写，但两个剧中都突出地歪曲了魯智深和李逵的反抗性格，剧中还充滿着对梁山英雄們的謾罵和誣蔑。总的来看，朱有燬的杂剧有很多是摹仿前人、修改前人的作品而写成的，一般都缺乏生气，內容方面也基本上是为封建統治階級服务的。但是他在杂剧創作上打破元代杂剧四折一本、生或旦

獨唱的慣例，而創造合唱、對唱、輪唱，甚至且唱南曲、末唱北曲的南北合套的新唱法，却為南雜劇和明代中葉短雜劇的出現开辟了道路，對雜劇形式的發展有一定的貢獻。他的劇作曲詞流暢，音律和諧，著重歌舞，便於演出，對戲劇藝術，特別是舞台藝術的發展，也起了良好的作用。

這一時期比較重要的雜劇作家還有劉兌、賈仲明、楊訥等人。

劉兌，字東生，浙江人，作劇二種，今只有《金童玉女嬌紅記》傳世。情節基本上取自元宋梅洞的傳奇小說，但寫申生和嬌娘的戀愛始末，細膩深切，尚能感人。

賈仲明（1343—1422以後），號雲水散人，濟南淄川（今山東淄博）人。他寫過雜劇十七種，現存的只有四種。他的作品基本傾向和朱有燬相似，藝術上也比較平庸。個別作品如《蕭淑蘭情寄菩薩蠻》，能寫出一個處於初戀中的少女的大膽、熱情、主動的性格和思想感情，則有一些可取之處。

楊訥，原名暹，字景言，一字景賢，號汝齋，蒙古人，從姐夫姓，家住錢塘。他與賈仲明同時，曾寫雜劇十八種，現在流傳的只有二種。《馬丹陽度脫劉行首》是公式化的“度脫劇”；《西游記》結構雖較粗糙，人物性格也還不夠完整，但其中有一些片段如“村姑演說”等，寫得卻比較生動，孫悟空愛打不平而又富有談諧風趣的性格，也還相當突出。這個劇對吳承恩的小說《西游記》的形成，有着明顯的影響。

明初的傳奇小說基本上承襲唐宋，但意境及功力都趕不上，作家和作品也少得多。在當時和對後世產生過影響的當推瞿佑的《剪燈新話》和李贄的《剪燈餘話》。

瞿佑(1341—1427)，字宗吉，錢塘人。幼年即有詩名，但一生只做过几任学官。永乐年間因作詩得禍，被放逐保安十年，后得赦还。《剪灯新話》文笔清新，情节曲折，有一定的艺术吸引力。特别是描写爱情的几篇如《翠翠傳》、《愛卿傳》，反映了元末大动乱中人民家破人亡、妻离子散的不幸遭遇。作者以充滿同情的笔調，写出了金定和刘翠翠、赵六和罗愛愛两对恩爱夫妻生离死别的悲剧，纏綿悱惻，淒惋动人，其中《翠翠傳》尤为出色。但由于作者抱着“劝善惩恶”的目的来进行創作，全书竟以四分之三的篇幅描写了神仙鬼怪故事，充滿着荒誕不經、因果报应的色彩；同时为了夸耀才华而加入的大量詩詞文賦，更破坏了作品结构的完整。

李禎(1376—1452)，字昌祺，吉安庐陵(今江西吉安)人。曾参与修《永乐大典》，官做到河南左布政使。他的《剪灯余話》完全模仿《剪灯新話》，不仅故事題材差不多，甚至篇幅都一样。在思想上更扩大了《剪灯新話》的糟粕，与正文无关的詩詞更是連篇累牘。但其中也有几篇还写得比較生动、出色，如《凤尾草記》、《秋千会記》等。

《剪灯新話》和《剪灯余話》給后来的拟話本和戏曲提供了大量題材，是唐宋傳奇到《聊斋志異》之間的桥梁，因此尽管它本身成就不很高，但在中国傳奇小說发展上起了承先启后的作用，有它一定的价值。

第二章 《三国志演义》

第一节 作者生平思想和作品题材来源

《三国志演义》是一部依据历史和傳說的材料編写出来的长篇小说。这个作品主要是描写了东汉灵帝(刘宏)中平元年(184)到西晋武帝(司馬炎)太康元年(280)将近一个世紀的軍事斗争和政治斗争的复杂情况。作者罗本(1330?—1400?),字貫中,别号湖海散人,山西太原人^①。他生于元末,死于明初。除《三国志演义》外,他还写了《隋唐两朝志傳》、《殘唐五代史演义》、《平妖傳》和杂剧《宋太祖龙虎風云会》等。他所处的时代是一个民族矛盾和阶级矛盾极其尖锐而复杂的时代。社会动荡不安,他东西奔走,南北飘流,在至正二十四年(1364)和《录鬼簿續編》的作者会见过一次以后,他的行迹再也没有人提到过。他的性格据說是“与人寡合”,而在思想方面,有关材料保存不多。今天只能从他的創作中,看出他的一些社会政治思想,如同在《三国志演义》里,他把刘备美化成为一个平生不做利己妨人之事的封建主,在《宋太祖龙虎風云会》杂剧中,他把赵匡胤歌頌成“曉夜无眠想万

① 罗貫中的籍貫有錢塘、东原、太原等說。今据《录鬼簿續編》作太原。

方”，一心一意地关注着百姓困苦的皇帝。刘备的“三顾茅庐”，赵匡胤的“雪夜訪普”，这些地方充分地流露了作者的儒家思想的影响。至于把黃巾称为贼，把鎮压黃巾的人称为英雄，說赵匡胤是“勤儉开基，这的是天教輪迴”，“真龙出蛟蜃潜藏，大風起云雾齐飞”，也表明罗貫中封建正統思想的濃厚。从草堂春睡的諸葛亮的生活，和清靜簡朴的赵普在相府雪夜观书的描写，作者所肯定的这些生活情趣和元代末年某些封建知識分子有其相通之处。但是当罗貫中将銳利的眼光投向历史和现实时，在一定的程度上，通过較為曲折的方式，对于“黎民餓死閭閻下，賢能埋沒林泉下，忠良枉死刀枪下”的社会，作了一些揭露和描繪。这也就使得他的思想高出当时一般的地主階級的知識分子。他能够看出統治集团中的人，一个个“爭名利使尽奸猾”，因而在他的笔下尽情地刻划了这些令人厌恶的奸詐者的形象。

根据傳說，罗貫中曾經充当过張士誠的幕客。明朝人王圻的《稗史汇编》說他“有志图王”，是一个具有政治抱負的人。后来明太祖朱元璋统一了中国，他改而从事“稗史”的編写工作。《三国志演义》可能就是这个时候脫稿的。这部作品的题材来源，大部分是出自陈寿的《三国志》和裴松之給这部史书所作的注解中引用的野史杂記，小部分則是作者根据民間傳說和自己的生活經驗补充上去的。

在罗貫中編写《三国志演义》以前，三国故事老早就在民間流傳。唐人李商隱的《驕儿詩》中說：“或謔張飞胡，或笑邓艾吃”，英雄們的故事已被儿童熟知，可見傳播得十分普遍。北宋都城汴梁（今河南开封）地方有专讲三国故事的民間艺人，据說小孩子淘气，“为其家所厌苦”，往往給予一点錢，叫他去听讲三国故事。宋代这种口头說讲的三国故事沒有記錄流傳下来。今天所

能見到的只有元朝至治年間(1321—1323)刻印的一部《三国志平話》，这部书很可能是依据宋元时民間艺人口头讲述而略加整理出来的东西。不过当时这类平話故事的书似不只是一种。元人王沂《虎牢关》詩：“君不見《三分书》里說虎牢，曾使战骨如山高。”是今見傳本《三国志平話》所沒有的，可見当是出于另一种讲說三国故事的书。这就是說，罗貫中着手編著《三国志演义》时，可能参考的有关三国故事的书不只是一种。他曾多方面吸收前人的成果，丰富了他的长篇巨制。在元朝，除开以三国故事为题材的小說外，还有諸宮調^①和杂剧也有不少是演唱三国故事的。从《刘关張桃园三結义》到《司馬昭复夺受禪台》，重要事件几乎都有剧本，这对于罗氏創作也不无影响。此外元代詩歌中也有歌咏三国故事的，如耶律楚材《除戎堂》詩說：“服心不用七擒策，御侮何劳三箭歌。”成遵《泸水》詩：“七擒怀信义，三顾报忠勤。”王冕《秋晚即事》：“說与南阳諸葛道，草庐虽好莫貪眠。”散曲中同样也有提到三国故事的，如白朴《送史总帅鎮西川时□□混一》說：“八陣功成，七擒功就。”看来三国故事在元代社会各阶层都广泛流傳的。但是不管杂剧也好，平話也好，詩歌也好，情节彼此歧異的地方很多。罗貫中除开把这些材料加以选择、剪裁、編排之外，还有不少情节是出乎他本人的想象和捏合的，如“吳国太佛寺看新郎”。罗貫中編写七十五万字的长篇虽是在前人工作的基础上，吸收了一些有益的东西，然而取得这种成績，主要的應該說是和他的創造性的劳动与卓越的艺术才能分不开的。

《三国志演义》編写成书后，几百年来不断地被翻印。在翻

① 石君宝《風月紫云亭》：“我唱的是《三国志》，先騰十大曲。”作者說明所唱的是諸宮調。

印时，回目卷数，詩詞評語常常改劄，因此今天能看到的《三国志演义》的版本甚多。但最流行的是經過清代初年毛宗崗父子修改过的一百二十回的本子，这个本子的情节和文字都与今天所見到的最早的嘉靖刻本^①有些出入。不过，故事的基本精神和面貌还是保留了下来，只是封建思想却比早期刻本較為濃厚，而文字改得古奥些，文言的成分加重了而已。

第二节 《三国志演义》的思想内容

作为主要地反映了統治階級内部的种种矛盾的三国故事，是在三国时代后期开始流行的。它經過两晋南北朝的长时期的傳說，到唐朝已經成为“市人小說”了。故事中的某些情节在輾轉傳播时，有所夸大和增飾，如《語林》說：“諸葛亮葛巾羽扇，指揮三軍。”杜牧《赤壁》詩說：“東風不与周郎便，銅雀春深鎖二喬。”李商隱《无題》詩說：“益德冤魂終報主。”胡曾《咏史詩》中的《五丈原》詩的陈德注所述諸葛亮死后的种种情况，都說明三国故事流傳到唐代已經在有些人物身上塗抹了一些神異的色彩。宋元以后，平話、杂剧的作家和艺人一再加工，就构成“七分实事，三分虛构”的《三国志演义》的基本内容。但从这部小說所写的由汉末紊亂到三国分裂，最后晋朝統一的事实过程看来，它和

① 一般称为弘治刻本是錯的。这不仅原刻本有嘉靖壬子（1552）修髻子的引言，而且卷二十一《孔明秋風五丈原》节有“后尹直贊孔明曰”云云。案尹直有《名相贊》一书，此贊即見該书卷二“丞相武侯諸葛公”条。尹直乃明景泰五年（1454）進士，《名相贊》有弘治甲子（1504）春二月自序，較弘治甲寅（1494）庸愚子序晚十年，豈有十年前所写的小說能抄十年后的著作之理？所以世傳弘治序刻本，实际上是嘉靖时人的修改本。这个刻本和周日校的訂正本，大致同时。

历史基本上是符合的。虽然其中个别人物和情节有很大成分的虚构，但并不妨害这部作品内容是立足于历史真实的基础之上。这就是说，《三国志演义》中一些情节和历史事实有些距离，然而仍旧反映了三国时期的社会生活中某些本质的东西。这些本质的东西体现了作品的思想内容。

《三国志演义》通过对于刘备、关羽、张飞、诸葛亮等的歌颂和对董卓、曹操等的谴责，表达了作者对丑恶的现实的不满和对理想的追求。爱憎极其分明是这部小说给予读者的一个永不磨灭的印象。这部小说虽然广泛地描写了封建社会统治阶级内部各个军事集团和政治集团之间的尖锐复杂的矛盾和斗争，但它的主题思想基本上是通过曹魏和蜀汉两个集团的斗争而展开的。全部《三国志演义》所描写的主要是将相王侯的军事生活和政治生活。政治上的权谋和倾轧、战争的频繁、社会的动荡不安带来了人民生活的苦难，成了这部书的重要内容。作者善于把历史上重大事件巧妙地通过艺术形象表现出来。也就是说通过作品中人物彼此之间的拉拢和排斥、合作和斗争等等活动一定程度地再现出历史的真实来。罗贯中在描写这些人物时不是冷冰冰地对待他们，而是通过赞扬和贬斥表达了他的政治和伦理的思想。

在《三国志演义》中，作者显然是拥刘反曹的。由于反曹，作者写曹操杀后逼帝，穷凶极恶，生动地绘出一幅“欺君罔上曹丞相”的画面。同时写他和荀彧等人的关系，更是阴森森的。连他的家庭也写得十分阴暗，曹丕和曹植的“萁豆相煎”，曹后的骂汉献帝，都充满了利己的打算。看来作者写出这些事实，目的在于通过这些事例，直接或间接地鞭笞曹操这个人。但是作品的客观意义却远远超出了这个范围。曹操这个形象在封建统治阶级

中是有普遍性、充分典型化的。人們从这个人物形象中清楚地看到貪欲和权势欲如何主宰了封建社会中君臣兄弟夫妇朋友等关系，充分暴露出剝削者彼此之間的冷酷无情，也反映了封建統治階級掠奪成性的真实面貌。罗貫中通过这个人物揭露封建社会剝削階級的利己主义是十分深刻的。曹操說：“宁教我負天下人，休教天下人負我”，这是他的处世哲学，也是一切剝削者的行动准則。这句话充分地暴露了“人不为己，天誅地灭”的剝削階級的思想本质。曹操屠戮徐州无辜平民、向仓官王垕“借头示众”和以怨报德杀害呂伯奢全家，十分突出地表现了地主階級这个共同的特性。罗貫中用斥責和譏笑的态度，描繪出一个令人厌恶的曹操形象。

与此相反，作者写刘备为人忠厚，仁民爱物。他的集团成員之間是互相信任，互相支持，忠心耿耿，出生入死。这不仅仅表现在刘备对待关羽和张飞方面，就是刘备对待諸葛亮、赵云等也莫不如此。刘备懂得“举大事者必以人为本”，他在新野败于曹操时，带着十万难民，一日只能走十里路。有人劝他抛棄难民，輕騎前进，免得被敌人赶上，以致受到更大的損失。他断然拒絕了这个建議，并派关羽保护难民。他有一匹“的卢”馬，按迷信說法认为騎了会妨克主人。有人劝他說：“公意中有仇怨之人，可將此馬賜之。待妨过此人，然后乘之，自然无事。”他严肃地回答說：“公初至此，不教吾以正道，便教作利己妨人之事，备不敢聞教。”在罗貫中的笔下，刘备的政治企图和实际活动都在一定程度上符合于人民的要求。尤其是作者对刘备和关羽、张飞結义的故事以及他們生死不渝的友誼，和那把朋友之間的情誼放在金錢权势、名譽地位之上，这在权衡个人利害成为統治意識的社会中，是能够打动人心的。但是这里必須指出，“义气”作为一种

道德，并不是抽象的。具体分析，应该有两个方面，一是政治方面的忠义，一是社交方面的信义。刘关张的胶漆般的友谊表现了信义，而他們效忠汉室却是忠义。赵云諫阻刘备伐吳說：“汉賊之仇，公也；兄弟之仇，私也，願以天下为重。”所謂私，指的是个人情誼的信义；所謂公，无非是維護汉室的忠义，而“願以天下为重”意思是說个人恩怨要服从封建国家的利益。这里对《三国志演義》中的“义气”，只要稍微分析一下，显然有信义部分，也有封建的忠义。事实上大部分讀者喜爱刘备不是他竭智尽忠維護汉家天下活动，而是他的仁厚謙恭的态度和为人讲义气；讀者憎恶曹操也不是因为他“托名汉相，其实汉賊”，而是他的奸詐、阴險的作风。这里表明人物个性的美的一个重要的因素就是人的道德面貌。罗貫中“尊崇刘备，貶抑曹操”这一傾向中，除开政治原因外，实际上包含着一个道德评价問題，有封建性一方面，也有进步性一方面。这是由于作者生于封建社会，不能摆脱封建的世界观和正統思想对他的影响，因之他所歌頌的或所譴責的，今天都要采取批判的态度来对待。

《三国志演義》除开揭露封建統治阶级的凶殘暴虐和歌頌人民美好的生活理想之外，还有一个十分成功的地方：它在描写各个集团之間的矛盾和冲突中提供了許多生活斗争的經驗和策略。这中間最突出的是：軍事斗争与政治斗争的互相联系和斗智斗力的互相結合，往往是取得胜利的关键。有勇无謀，吕布終于失敗。張飞瓦口隘略施小計，就打了一个漂亮的胜仗。而最为集中地具体地表现了智慧在斗争中的重要的，是諸葛亮这个形象。諸葛亮的足智多謀是作者所歌頌的。这个人物深深懂得在进行軍事斗争时必须同政治斗争配合起来。他了解情况，摸清敌人的性格，因时制宜，随机应变，运用惊人的智慧达到預期

的效果。他料事如神，掌握斗争的规律，预见事态发展的前景；他深谋远虑，制服了最狡猾的敌人曹操，战胜了重重困难。这个形象在读者的心目中成了智慧的化身。智慧的实质就是善于分析情况和解决问题，诸葛亮在和敌人进行斗争时总是看得准、做得稳。赤壁之战，空城计退敌，安居平五路都是很好的例证。

当然，智慧和勇敢是分不开的。诸葛亮如果没有足够勇气是不能取得胜利的。“草船借箭”写鲁肃的惊惧，正是反衬孔明的胆量过人。一般说来，怯懦和智慧总是不相容的。诸葛亮这个形象，除开智慧之外，同时还具有勇敢、谨慎和勤劳等品德。至于他的“鞠躬尽瘁死而后已”的品质，在帮助较为仁厚的刘备对付奸诈的曹操方面，有它值得赞扬之点，然而其中包含着愚忠，也得分析批判，并非纯粹都是好东西。

《三国志演义》在描写军事斗争和政治斗争中特别强调斗智，而诸葛亮正是斗智中的光芒四射的人物。这个形象的重要意义在于他集中地体现了生活斗争中各种策略。流行在人民口头上的“斗智不斗力”，诸葛亮的各种活动正是一个好榜样。这个形象是一个聪明睿智的人物典型，也是作者本人某些理想的化身。刘备和司马徽有一段谈话，其中透露了作者的军事思想和政治思想。那段对话是：

水镜曰：“愚闻将军大名久矣，何故区区奔走于形势之途耶？”

玄德曰：“时运不齐，命途多蹇之故也。”

水镜曰：“不然，盖将军左右不得其人耳。”

玄德曰：“备虽不才，文有孙乾、糜竺、简雍之辈，武有关某、张飞、赵云之流，竭忠辅相，何为不得其人耶？”

水镜曰：“关张赵云之流，虽有万人之敌，而非权变之才，孙乾、

糜竺、簡雍之輩，乃白面書生，尋章摘句小人，非經綸濟世之士，豈成霸業之人也！”

这里作者在軍事方面強調勇敢与机智权謀結合，有勇无謀就不能应付变化多端的局面，做出惊人事业。在政治方面藐視只会逐字記誦讀死书而无解决现实問題的能力的腐儒。《三国志演义》中許多軍事策略和政治策略都是在作者这种軍事思想和政治思想指导之下的产物。而諸葛亮正是运用这个軍事策略和政治策略的理想人物，因此，无疑地諸葛亮的形象是作品的思想內容的重要組成部分之一。通过这个人物，反映了中国古代人民要求預見未来，克服困难，維護正义事业的願望。

第三节 《三国志演义》的創作特色

《三国志演义》在人物塑造方面有着惊人的成就。这部小說写了四百多个人物，其中主要角色都是具有个性，十分生动而色彩鮮明的不朽典型。同是群雄之首，孙权、刘备、曹操这三个人的思想性格各有特点。至于謀士如諸葛亮、荀彧、魯肃，战将如关羽、張飞、赵云、黃忠、夏侯惇、張辽、周瑜、陆遜等等，莫不都有各自的个性特征。拿孙权來說吧，他的“英雄气概”比不上曹操和刘备，但坐保父兄遺业，还不失为一个出色的人才。他在孔明的眼中是“碧眼紫鬚，堂堂一表”。而曹操在濡須塢，“遙望見战船，各分队伍，依次摆列，旗分五色，軍器鮮明”，“自思孙权非等閑人物”，对他的軍事才能也表示惊叹。这个人物在罗貫中的笔下显然描繪得极为簡略，表現他缺乏雄图壮志，但是他的形象还是鮮明的，生动的。他在許多方面表現出明智、沉着和剛勇，只是政治上缺乏远見，重視目前利益，沒有統一中国的雄心。

在《三国志演义》中，最生动的一个形象是張飞。他的脾气直爽，性情粗豪莽撞，豹头环眼，嫉恶如仇。他把索取賄賂的督郵“揪住头发，扯出館驛”，綁在馬桩上痛打。見到倨傲无礼的董卓，一时性发，便欲杀之。諸葛亮草堂春睡，故裝傲慢，他看不順眼，便說：“等我去屋后放一把火，看他起不起。”曹操想借刘备之手，杀掉呂布。張飞就真去杀呂布，并且大叫說：“曹操道你是无义之人，教我哥哥杀你。”这样心直口快，內心世界十分純洁，他的故事最为人所称道。《三国志演义》中，只要他一出現，場面馬上活跃起来。当关羽过五关，斬六将，来到古城，叫孙乾进城請他出来迎接嫂嫂。“張飞听罢，更不回答，随即披挂持矛上馬，引一千余人，徑出北門。孙乾驚訝，又不敢問，只得随出城来。关公望見張飞到来，喜不自胜，付刀与周仓接了，拍馬來迎。只見張飞圓睜环眼，倒豎虎鬚，吼声如雷，揮矛向关公便搠。”关羽表明心迹，叫他不要誤会，他直叫着“我今与你并个死活！”这样冒失，“莽張飞”就成了人們的口头禪。作者这里只是寥寥几笔，就描繪出来了一个栩栩如生的形象。这里張飞做事虽然显得主观，但爱憎分明，原則性强，这个形象在旧社会中是有代表性的，因之也是典型的。

《三国志演义》中塑造人物典型，向来有所謂三絕，就是曹操奸絕，关羽义絕，孔明智絕。曹操阴險奸黠，孔明智力过人，罗貫中挑选出来了他們一生中許多特征性的行动很好地替这种性格做了注脚。只是关羽的性格却不那末简单。在《三国志演义》中更多地还是写他的英勇。他和刘备、張飞的确是讲义气的。但和其他的人如馬超、黃忠就不讲义气了，倒是和曹操在华容道上讲了一次义气。因此，关羽的义气实质上是从个人恩怨出发的，有时反成为他思想性格中的一个缺点。这里有一件事情倒值得

注意。罗貫中刻画人物时总是从生活的复杂性和性格的多方面入手的作法。他不把人当做单一性格来描写，而是写出性格的多方面，同时突出他的一个方面，有主次，有輕重，使得形象分外鮮明。

《三国志演义》塑造出来的典型人物，以曹操、張飞、諸葛亮最为成功。罗貫中在塑造这些形象时，遵循一个原則，就是抓住人物性格的基本特征，突出它的某一个方面，加以夸大，用对比方法，使得人物个性鮮明而生动地出現在人們的眼前。曹操奸詐，一举一动都露出一副奸詐相；張飞莽撞，坐臥起居，无不塗上莽撞的色彩。不管是社会冲突的大事件，或生活中的小事件，他們的性格都通过特征的細节的描繪呈現出来。罗貫中搜罗了所有的关于曹操奸詐恶毒的傳說，集中起来，塑造了一个剝削階級的利己者的典型，使得人們从这个卑污的人物身上認識到統治階級的种种丑恶的本质。同样他选择了張飞在不同的場合表現出来的一些突出的魯莽的举动，塑造了一个具有明朝性格的人物，而这个嫉恶如仇的人物身上也沾染了令人不很愉快的缺点。諸葛亮是一个策士的典型。他一生精力貫注在为刘备事业的策划上，很少考虑个人的得失。經常置身于斗争的前綫而凭借智慧挫敗敌人。惊人的預見性和策划的准确与周密是这个形象的特征。善于抓住特征，突出一点，罗貫中这条創造典型人物的原則，为后来許多艺术大师所接受并加以发展，丰富了祖国的文学遺產。

《三国志演义》写的是軍事斗争和政治斗争，因此作者在战争描繪上表現了他的宏偉构思。这部小說写了大小的一系列战争，展开了一幕又一幕的惊心动魄的場面。这些战争在作者笔下千变万化，不重复，不呆板，都各自独具特点，表現了战

爭的复杂性和多样性。每一次較大的戰爭的刻繪，作者必詳盡地介紹主將的性格，兵力配備部署，和雙方力量的對比，地位的轉化，以及戰略戰術的運用，表現得豐富而多彩。雖然戰爭總是在緊張、驚險、激烈的气氛中進行，但是並不顯得淒慘而是富於英雄史詩的激昂格調，有時還顯出從容不迫的安詳。如同空城計中的諸葛亮彈琴，赤壁之戰中龐士元的挑燈夜讀。動中有靜，余味無窮。羅貫中這種描寫戰爭的藝術才能，最突出地表現在赤壁之戰的描寫上。人人都很熟悉作者化了很大的力氣去刻劃的一次戰爭——赤壁之戰。它的場面之大，呈現在我們眼前真是一幅波瀾壯闊的圖畫。作者給予比任何一次戰爭更多的篇章，而且幾乎讓小說中所有的重要角色都在這次戰爭中露面。首先作者描寫曹操統一了北方，除董卓，誅袁紹，率領着号称百萬大軍，長驅直入，席卷東南，乘風破浪，大有不可撓敵之概。同時又寫劉備新敗，兵微將寡，孫權手脚慌亂，實力單薄。從力量對比的悬殊上，先在客觀環境方面造成一種氣氛，就是一切有利於曹操。也就在這時候，作者描寫孫劉聯盟的醞釀，顯示歷史事態新的轉機。周瑜分析和估計曹操的兵力並非銳不可當。這樣，諸葛亮、周瑜這些人運籌帷幄，深謀遠慮，終於擊退了曹兵。但是曹操是自称“吾任天下以智力”的人，他曾經夸口向人說，“曹公多智”，而且據有優勢的兵力，如何一斗便敗了？作者在這里除開揭露曹軍戰鬥力的弱點，更安排了一個“橫槊賦詩”的插曲。在這個插曲里曹操驕傲自滿的心情暴露無遺了。正所謂“滿招損”，使原來一切有利於曹操的气氛就這樣消散了。作者在這里把表面看來曹操應該勝利而結果失敗的過程變化，描寫得十分自然，合情合理，而且符合於事件發展的一般規律。

在這個戰爭中作者着意刻劃了周瑜的形象。周瑜在作者筆

下是一个年壮气盛、聪明好胜而又忌刻的人物。他训练水军，准备作战，但是他并没有丰富的战斗经验。当“万事俱备，只欠东风”，在战争的紧要关头，他僵臥长愁，束手无策。而另一方面由于他忌刻好胜，在孙刘联盟这个问题上，做了许多愚蠢的事情。但是不管怎么样，他是这次战争中头等重要角色。大敌当前，他不能不和诸葛亮合作，然而就在合作的第一天开始，他们之间就存在着矛盾，最后终于决裂。又合作又斗争，这是周瑜诸葛亮的关系，同时也是孙权集团和刘备集团的关系。罗贯中通过周瑜这个形象反映了当时两个集团之间的复杂矛盾，对于这个战争的描写不仅表现出他的惊人的艺术才能，而且显示出他对于历史事件观察力的深邃。他描写了这些人物的思想心情、利害打算等等，的确在客观上反映了历史的真情实况。描写战争既不违背历史的真实性，而又富于艺术感染力，罗贯中在这方面创造了成功的范例。他懂得生活的复杂性和斗争的艰巨性，没有把多样性的斗争方式简单化为双方列兵对阵，大杀一场，使得他所创造的形象缺乏生命力。

《三国志演义》除开塑造典型和描写战争表现了一代作家的匠心独用，把握了人物和事件的特点而使得每一个英雄人物、每一个战斗场面都各具特色外，还善于运用夸张、对比的手法来刻画人物性格。如写张飞的勇猛，长坂桥三声大喝，声若巨雷，使“夏侯杰惊得肝胆破裂，倒撞于马下”。写周瑜的忌刻好胜，斗不过诸葛亮，大叫一声，金疮迸裂，竟至气死。这些地方，显示了罗贯中塑造人物时还运用了浪漫主义的手法。作者对于不熟悉的生活和环境的描写，如七擒孟获的战斗中的洞主形象和某些战争场面，也有一些败笔。但是不管《三国志演义》中某些情节具有浪漫主义的色彩，而从总的倾向说，《三国志演义》是一部现

实主义的作品。整个作品所反映的社会生活的各个方面和历史形势以及历史发展的脉絡基本上是符合的。一些人物形象和历史上的真人之間并未弄成面目全非，而是可以辨认出来的。作者基本上是按照历史上曾經发生和可能产生的事件进行写作，幻想和海闊天空地拈虛弄假，并不是《三国志演义》的主要部分。过去有一句流行話說：“真《三国》”，“假《封神》”，在一定的程度上指出了这部小說創作方法的特点。

《三国志演义》創作上的另一个特色是，叙述多于描写。这和它所继承的傳統有些关系。南宋时，讲史和小說是分家的。小說一般是偏于描写的，而讲史偏于叙述。和《水浒传》比較，《三国志演义》是从全相平話演变而来，不像《水浒传》那末多地接受了短篇白話小說的写作方法。一般地說，《水浒传》的韵文部分是执行描写的任务，《三国志演义》不同，它只是評贊而已。叙述一个人物的行动、举止，不描写人物的心理、情緒的变化，使得許多人产生一个感觉，《三国志演义》是粗线条的。但是这种粗线条的笔法，并不弱于細膩描写所能取得的艺术效果。

第四节 《三国志演义》在文学史上的地位和影响

在中国文学史上，从宋代开始出現了以接近口語的文字写作，这样就把原来唯一的用作描写手段的文言的独据場面加以改变。这种改变也就是文学語言的一种解放，它使得更多的人能够参加文学創作活动。最初运用这种描写工具的大都是娱乐場所的說話人，它的活动范围还是有限的。过后虽然侵入詩詞里，但是势力不大。这种新的描写手段能够真正起促进創作繁荣的

作用还应归功于平話小說。作为初具長篇小說規模的“平話”，吸取了方言口語來敘述歷史上英雄人物的事迹，並通過對於歷史人物的歌頌和指責，以達到借古諷今的目的。這些小說受到了廣大人民群众的歡迎。《三國志演義》在這些小說的基礎上進一步去掉敘事簡陋、文辭粗糙而蕪雜等毛病，使語言精煉化，把歷史演義小說創作推到了最高峰。明人蔣大器《三國志演義序》說，羅貫中這部書編寫成後立即就有人“爭相譽錄，以便觀覽”，可見他的寫作的成功。這種成功雖然主要是由於內容方面，然而語言文字通順暢達，明白如話，未嘗沒有吸引力。這是值得注意的。由於這部小說在社會上得到廣泛的流行，就產生了很大影響。首先是人們模仿半文半白的淺近文字進行寫作，歷史演義小說的大批出現，使得原來由於“文勝”的史書妨礙了人們對於許多事實的了解，現在通過通俗小說得到了清晰的概念。清人魏裔介《三國問答序》說：“世人鮮有讀三國史者，惟于羅貫中演義得其梗概耳。”羅貫中的成功，一方面有說服力地證明新的描寫手段的優越性，同時也在另一方面給予了其他作者以極大的鼓勵和信心。在中國文學史上元以前長篇巨制是很少的，一般的是篇幅短小的作品。《三國志演義》的出現就改變了這樣的面貌。由於社會的發展，物質的和精神的財富創造和積累，人類生活也逐漸豐富繁複起來。要想比較廣泛的、不只是片斷的部分的反映出社會中各個階級和階層的人們活動的種種場面，篇幅短小的作品就不能勝任。《三國志演義》以約七十五萬字的巨制，引人入勝地大規模描寫了封建王朝中四百個以上的人物的錯綜複雜的矛盾和鬥爭。它提供了反映生活的一種新的文學體裁。這種體裁容許更多的穿插的描寫以反映生活的複雜性。

《三國志演義》除開語言和體裁的創新對於文學創作起了一

定的影响外，它在社会生活方面也发生了很大的作用。刘关张结义的行为几乎为旧时代的许多阶层的人物所模仿。起义的农民通过结义的方式作为维系内部团结的纽带，这是好的一面。但也有为非作歹之徒，甚至有些社会上层分子借口结义进行不义的活动，或反动的勾当。至于诸葛亮、张飞、关羽、赵云、黄忠等形象在某些方面简直成了人民生活中的榜样，而曹操这个形象帮助人民认识统治者的阴毒面目，这些形象在人民生活中产生了直接的影响。这部小说由于它提供了一些军事和政治斗争的策略和经验，有的农民革命的领袖，把它当做军事教科书。这些都使这部书长远地在人们面前放出异彩。

第三章 《水滸傳》

第一节 《水滸傳》的形成

元末明初，伴随着《三国志演义》的产生，另一部偉大的长篇小说《水滸傳》出现了。它以深邃的思想和精湛的艺术屹立在我国文学史上，成为封建社会文学的一个高峰。

《水滸傳》所写的以宋江为首的农民起义是有史实根据的。范圭书《宋故武功大夫河东第二将折公墓志銘》^①說，宣和初，折可存擒方腊后“奉御笔捕草寇宋江，不逾月继获”。《宋史》和《十朝綱要》、《三朝北盟会編》、《东都事略》等书中也都有一些簡略的記載。如《宋史·張叔夜傳》說，“宋江起河朔，轉略十郡，官軍莫敢嬰其鋒”；《东都事略·侯蒙傳》也說，“江以三十六人橫行河朔，官軍数万无敢抗者”。参加起义的三十六人的事迹，帶有强烈的反抗意識和濃厚的傳奇色彩，所以在人民群众中間到处傳播着。

宋末元初龔开作《宋江三十六人贊》^②，初次完整地紀录了三十六人的姓名和綽号。从他写的序里可以看出，曾有人为三

① 一九三九年在陝西省府谷县出土。

② 周密《癸辛杂識》續集引。

十六人繪相，而远在龔开少年的时代，他們的故事就已見于“街談巷語”。南宋罗燁《醉翁談录》縷列的話本名目中，朴刀类有“青面兽”，杆棒类有“花和尚”、“武行者”。在元代《大宋宣和遺事》关于“梁山滌聚义本末”的叙述中，則已有劫取生辰綱、楊志卖刀、宋江私放晁盖、刘唐下书、宋江杀閻婆惜等等情节。元代还出現了以李逵、燕青、武松、楊雄、張順等为主角的杂剧。可以說，从南宋到元末是《水滸傳》成书以前的酝酿时期。

元末爆发了农民大起义，群众性的反抗运动風起云涌。它們規模龐大，波及的范围广泛，其間又有許多可歌可泣的事迹产生，因此給人們留下了深刻的印象。于是，这时便产生了用长篇小说的形式来反映农民革命事业的客观要求。

偉大的作家施耐庵承担起这项历史使命，写成了《水滸傳》。

施耐庵大約是和罗貫中同时的人。他的生平事迹不得而知。傳說他同元末的农民起义运动有一定的联系，甚或亲自参加了起义的队伍。

他把那些表現在口头傳說、話本、杂剧中的彼此不联綴的水滸故事集中起来，运用惊人的艺术才能，进行了创造性的劳动，給以更細致、更深刻、更典型的描写，使它們的内容有了极大的丰富和提高。

第二节 《水滸傳》所反映的农民革命

《水滸傳》是一部反映封建社会农民的阶级斗争、农民起义和农民战争的小说。

农民的阶级斗争、农民起义和农民战争，在我国封建社会的历史上，有着特殊的意义。毛主席曾經指出：

地主阶级对于农民的残酷的经济剥削和政治压迫，迫使农民多次地举行起义，以反抗地主阶级的统治。从秦朝的陈胜、吴广、项羽、刘邦起，中经汉朝的新市、平林、赤眉、铜马和黄巾，隋朝的李密、窦建德，唐朝的王仙芝、黄巢，宋朝的宋江、方腊，元朝的朱元璋，明朝的李自成，直至清朝的太平天国，总计大小数百次的起义，都是农民的反抗运动，都是农民的革命战争。中国历史上的农民起义和农民战争的规模之大，是世界历史上所仅见的。在中国封建社会里，只有这种农民的阶级斗争、农民的起义和农民的战争，才是历史发展的真正动力。

——《毛泽东选集》第二卷，第五九五页

这么频繁而重要的农民的阶级斗争、农民起义和农民战争，在我国文学史上，还没有任何一部作品能像《水浒传》一样大规模地反映出来。

《水浒传》的作者施耐庵根据自己的生活经验和关于元末农民大起义的实际知识，集中地、多方面地反映了封建社会里的一次农民革命的产生、发展和失败的过程。

阶级压迫是造成农民起义的基本原因。《水浒传》通过人物和事件的描写在客观上深刻地揭示了这条真理。

全书首先出现的重要人物是高俅。作者把高俅发迹的故事安排在全书的开端，确如金圣叹在批语中所说，含有表明“乱自上作”的用意。高俅的身上典型地体现了封建统治阶级的丑恶和腐朽的本质，成为封建统治集团的代表人物。王进亡命延安府，林冲刺配沧州道，杨志流落汴京城，都是由于他的迫害。其后，他又和梁山泊势不两立，是封建王朝中主张和执行征讨最力的一个人。他像一根无形的线，把出现在书里的那些从中央到

地方的大大小小的實官污吏全都串連起来了。高衙內是他的叔伯兄弟，又是他的螟蛉之子；高唐州知府高廉也是他的叔伯兄弟。蔡京、童貫是他在朝廷上狼狽为奸的朋党。而江州知府蔡得章是蔡京的儿子；北京留守梁世杰是蔡京的女婿；华州賀太守則是蔡京的門人。这些人，再加上青州知府慕容彥达、清風寨正知寨刘高等人，处处依靠着自己的阶级地位和封建特权，对人民进行压榨和迫害。

《水浒传》还写了另外一类剥削者、压迫者的形象。他们是在野的地主恶霸，有财有势，交结官府，骑在人民头上，作恶多端。其中，有西门庆那样的暴发户财主，勾引潘金莲，毒死善良的卖炊饼的武大郎；有镇关西郑屠那样的恶霸，用虚钞实契骗娶流落的女子金翠莲，过后又把她赶出，追讨典身钱三千贯；有毛太公那样的地主，老奸巨猾，藏过了中箭的老虎，把猎户解氏兄弟捉住，加上“抢掠财物”的罪名，送往官府；有祝朝奉父亲和曾长者父亲那样的拥有武装的地主，誓死与梁山泊英雄为敌；祝家庄的庄门上立起了两面白旗，上写两句口号，“填平水泊擒晁盖，踏破梁山捉宋江”；曾头市上的小儿们都唱着几句杜撰的歌词，“扫荡梁山清水泊，剿除晁盖上东京，生擒及时雨，活捉智多星”。

这样一群丑恶的形象组成了封建社会的百丑图。他们一个个露出了猙獠的面目，像吸血鬼一样地吮吸着广大人民的血液，使得整个社会暗无天日，民不聊生。受压迫的人们是这样的广泛，上自拥有誓书铁券的封建贵族，下至渔夫猎户，无所不有。这不能不激起人民的普遍的反抗。所谓“官逼民反”的事实在这里得到了忠实而充分的反映。

作者并不是冷眼旁观，而是倾向鲜明地描写了人民群众的反抗压迫的行动。他所塑造的英雄人物的性格含有深刻的社会

意义。他通过对林冲、鲁智深、李逵等人的遭遇的描写概括了当时的不同阶层的人们在漫长的黑暗的封建社会中从觉醒到反抗的斗争道路。

林冲是东京八十万禁军枪棒教头。他的父亲作过提辖，他的岳父也是教头。他有一个小家庭，过着美满而平静的生活。这样的地位和生活环境决定了他的性格的特征。他有着耿直的性格，但在起初比较安于现状，行动上有时束手束脚。高衙内调戏他的妻子，他在“不怕官，只怕管”的思想支配下，采取了息事宁人的态度，使得已经冒出的怒火自行熄灭。但这并没有换来林冲的对头的怜悯。相反，他们处心积虑地布置下阴险毒辣的陷阱。结果，林冲误入白虎节堂，刺配沧州。这时，他仍旧没有反抗的表现。在前往沧州的途中，两个解差暗弄手脚，多方折磨，他只是低声下气，甘受凌辱，幻想“挣扎着回来”。

直到高俅施展赶尽杀绝的手段，派人远路来到沧州火燒草料场的时候，林冲的逆来顺受、委屈求全的性格才遇到了严重的考验。摆在他面前的道路只有两条：不反抗，就死亡。幻梦破灭了，他终于清醒地认识到敌人的残忍、狠毒，忍无可忍，下定决心，手刃陆谦、富安。

作者按照生活的逻辑，细致地刻划了林冲性格的发展过程。一个安分守己的人，无端遭受迫害，开始时忍气吞声，一再退让，后来家庭都被黑暗势力吞噬掉，还是安心做囚犯，但求苟全个人的性命，最后连这也无法保全了，只好拿起武器，坚决地踏上了反抗的道路。可以说，封建社会里的官逼民反和逼上梁山的生活真理，在林冲的遭遇中得到了最充分最明显不过的体现。这就是林冲作为一个典型人物形象所具有的特殊意义

和林冲比较起来，在上梁山以前，鲁智深、李逵走的是另外

的不同的道路。他們的生活中充滿了反抗。上了梁山以後，他們也屬於最堅定的革命者之列。他們的身上反映了當時的下層勞動人民所具有的大無畏的革命精神。他們的生活態度具有共同點：面臨着黑暗的現實，決不畏縮；相反的是主動地、積極地去反抗它、改變它。

魯智深沒有家庭，也沒有產業，孤身只影，一無牽挂。這樣的條件使他那嫉惡如仇、敢作敢為的性格得到了更多的表現。

他慷慨直爽，是一個粗獷、豪邁、心地朴直的人。他的性格特徵最集中地表現在幾次見义勇为、打抱不平的事情上。“禪杖打開危險路，戒刀殺盡不平人”，這兩句話幾乎概括了他上梁山以前的主要事跡。而“殺人須見血，救人須救徹”，這兩句話則表現了他仇恨黑暗勢力、反抗到底、不屈不撓的精神。

李逵是一個革命性最堅定的勞動人民的典型形象。他有着不可動搖的革命意志。柴進受到殷天錫的欺負，想依照“條例”用合法手段打官司，李逵說：“條例，條例，若還依得，天下不亂了！我只是前打後商量。那廝若還去告，和那烏官一發都砍了。”攻下壽張以後，他徑入縣衙，穿上綠袍朝靴，升堂問事，把公人和原被告戲弄了一番。封建統治階級的法律制度和官僚機構，他一概給以嘲笑和蔑視，封建統治階級的權威和“正統”，他全不放在眼里。他不止一次地大吵大嚷，要“造反”，要“殺去東京，奪了烏位，在那里快活”。

徹底的反抗精神導致了他的堅決反對招安的行動。陳宗善前來梁山泊招安時，他奪過聖旨，一把扯得粉碎。宋江接受招安以後，他又再三勸宋江“再上梁山泊”。直到他死後，宋徽宗還夢見他掄起雙斧，迎面砍來，吓出一身冷汗。這表明李逵有一身硬骨頭，至死還在反抗，決不向封建統治階級低首。應該說，在梁

山泊好汉中，他是革命性最彻底、反抗性最坚强的一个。

林冲、鲁智深、李逵等等英雄人物走过了不同的反抗的道路，最后投入了农民起义的阵营。他们的遭遇主要是反映了农民起义事业初起时的情况。

作者从不同的角度，从许多方面表现了农民起义和农民战争的浩大的声势。有防御，像布四斗五方旗，排九宫八卦阵，两赢童贯，三败高俅；也有进攻，像三打祝家庄，智取大名府。作者写出了农民起义军队日益发展、壮大的过程，而且都写得轰轰烈烈，惊心动魄。

从发展上看，排座次是整个农民起义事业的一个高峰。到了这个时候，各种分散的不同的力量已经汇合成一股巨大的力量了。英雄们在“替天行道，保境安民”的口号下团结起来。作者热情地描繪了农民革命的理想：

八方共域，異姓一家。天地显罡煞之精，人境合杰灵之美。千里面朝夕相見，一寸心死生可同。相貌語言，南北东西虽各別；心情肝胆，忠誠信义并无差。其人則有帝子神孙，富豪将吏，并三教九流，乃至猎戶漁人，屠儿劊子，都一般儿兄弟称呼，不分貴賤；且又有同胞手足，捉对夫妻，与叔侄郎舅，以及跟随主僕，爭斗冤仇，皆一样的酒筵欢乐，无間亲疏。或精灵，或粗卤，或村朴，或風流，何尝相碍；果然職性同居；或笔舌，或刀枪，或奔馳，或偷騙，各有偏长，真是随才器使。……

但是，排座次以后，梁山泊的事业逐渐走着下坡路。梁山泊的英雄們不可能提出明确的推翻封建制度的口号，他們之中的絕大多数人也不可能把封建社会的最高統治者皇帝作为自己反对的目标。对于說明他們的思想，第十九回阮小五所唱的一支歌是有代表性的：“打魚一世蓼儿洼，不种青苗不种麻。酷吏脏

官都杀尽，忠心报答赵官家。”他们反抗压迫，但他们之中的絕大多数人却存在着严重的封建正統思想。所以，当統治阶级用籠絡的手段来对付他们的时候，他们便动搖了，終于接受了招安。

这一点特別突出地表现在他們的領袖宋江的性格上。书上写他調急扶困，排难解紛，受到江湖好汉的爱戴景仰。这些造成了他的良好的群众基础。而且，梁山泊事业的奠基人晁盖从东溪村脱逃，是由于宋江的私放；很多头領紛紛上山聚义，是由于他的介紹和影响。他对初起的农民革命运动作出了一定的貢獻。加以他器重和爱惜人才，处处显示出一种領袖的風度。这些条件終于使他后来成为梁山泊的領袖。

在他的领导下，梁山泊的革命事业日益旺盛，規模也日趨龐大。这都和他的組織才能有着密切的关系。他提出了“替天行道”的口号，立下了严明的軍令，在山下不杀来往客人，救貧济老，攻破城池以后不許殘害百姓，秋毫无犯。采取了这样一些措施之后，起义軍的声势更加浩大，得到了更多的人民群众的热烈拥护。

作为封建社会里的一种农民革命运动的領袖，宋江的形象是写得成功的。他既是促使农民起义事业发展兴盛的一个重要因素，又是导致农民起义事业变质、崩潰的一个重要因素。这两个看来矛盾的东西，在他性格的两面性上統一了起来。

宋江的性格始終是双重的：反抗性和妥协性糾纏在一起。他出身于小地主的家庭，在鄆城县作押司，“刀笔精通，吏道純熟”，周旋在統治集团的近側。现实生活使他对封建势力的迫害保持着一定的警惕。他預先在家里挖了一个地窖子，作为出事时藏身之用，又教父母告了忤逆，分戶另居，以防連累。但是，只要封建势力不压迫到他的头上，他总是满足于扮演一个仗义疏財、交

納江湖好漢的角色。當他得知晁蓋等人占據梁山泊，并殺退官軍的時候，認為他們犯下滅九族的大罪，“雖是被人逼迫，事非得已，于法度上却饒不得”。顯然，他是站在維護封建政治、法律制度的立場上來非議他們的。

殺閻婆惜是他反抗的開端。在這以後，他不得不開始了亡命的生活。但他並沒有到梁山泊去投奔晁蓋。他只是想借托孔太公、柴進、花榮等人的庇蔭找個穩妥的避難所。大鬧清風寨以後，官軍進逼，走投無路，才帶了花榮、秦明一行人向梁山行進。中途，又被父親的一封信誑回家去，俯首貼耳地接受了官府的斷配。在江州充軍的路上，他振振有詞地拒絕了晁蓋的救援：“小可不爭隨順了哥哥，便是上逆天理，下違父教，做了不忠不孝的人。”封建道德教條嚴重地控制着他的行動。

潯陽樓題反詩才是他性格轉變的關鍵。他倚欄暢飲，撫今追昔，引起了“三旬之上，名又不成，功又不就，倒被文了雙頰，配來在這里”的愁悶和悵惘，寫下了“他年若得報冤仇，血染潯陽江口”，“他時若遂凌云志，敢笑黃巢不丈夫”的詩句。通過親身的遭遇，他對黑暗的現實社會逐漸產生了仇恨，于是他那潛伏在心底的反抗情緒在酒醉後來了一個總爆發。

這樣，當封建統治階級進一步迫害他，判處他死刑，而梁山泊英雄們冒着危險劫法場，把他救出了以後，他終於下定了反抗的決心。事後，他一反往常地主動向大家提出，先打無為軍，殺黃文炳，再回梁山泊。

宋江上梁山的过程是这样的复杂，比林冲还要曲折。作者的描写是有声有色的，不时地吸引着讀者。宋江以前有那么多上梁山的机会，其中有两次甚至他的双足已經踏到了梁山的土地，然而他总是采用了逃避的态度。讀者讀到这里，一方面心

怀不滿地加以惋惜，另一方面又不得不认为这样来表现宋江的性格是完全合情合理的。

宋江像林冲等人一样地經過了曲折的道路，投身于聚义的队伍。但他和林冲等人还是有区别的。林冲等人一上梁山，行动始終受着反抗性格的支配。宋江却仍然是两面的性格，反抗和妥协的两面互有消长，有时妥协的一面反而会占据上风。尤其其他作为梁山泊的領袖，实际上处于举足輕重的地位。他的一言一行都会对农民起义事业的成败起莫大的影响。

在宋江的头脑里，封建思想，特别是封建道德观念严重地存在着。有人称他为“孝义黑三郎”。老父病亡的一封假信就能使他改变初衷，放棄了上梁山的打算。他有正义感，对殘害良民的貪官污吏无疑是憎恨的，但他又对开明的官僚和他自己所出身的地主阶级抱有幻想。他占领山寨，和官軍对抗，但他又口口声声不忘君恩，对人說那是暂时的行动。这样一来，在他的领导下制訂的行动计划和策略自然是拥护皇帝，而以朝廷中的奸臣为最大的反对目标了。結果，发生了招安的悲剧。

毛主席曾經指出：“只是由于当时还没有新的生产力和新的生产关系，沒有新的阶级力量，沒有先进的政党，因而这种农民起义和农民战争得不到如同現在所有的无产阶级和共产党的正确领导，这样，就使当时的农民革命总是陷于失敗，总是在革命中和革命后被地主和貴族利用了去，当作他們改朝換代的工具。”（《毛澤东选集》第二卷，第五九五頁）我国封建社会历史上的許多次农民起义和农民战争都是因为沒有新的阶级力量，沒有先进的政党，而宣告失敗。这个失敗过程有时表现为：領袖动摇，受朝廷利誘而投降，朝廷收編了他們的軍隊，再利用他們去攻打其他的农民起义的队伍；自相殘杀的結果或胜或敗，或互有伤亡，不

分勝負。《水滸傳》反映的農民革命就是這樣的結果。宋江等接受招安以後，又奉詔征討方腊，得勝還朝時，一百零八人只剩下了二十七人，統治階級表面上分封一官半職，實際上却在以後逐漸地各個地加以收拾。結果，宋江飲了放有慢藥的御酒，中毒而死，另一位農民起義的領袖盧俊義也吃了放有水銀的御膳，落河而死。一場轰轰烈烈的農民革命的事業終於這樣地瓦解了。《水滸傳》的後半部，在一種淒涼悲憤的氣氛的籠罩下，忠实地再現了現實生活中的這種悲劇。

第三節 《水滸傳》的藝術成就

由於反映了廣闊的社會生活，《水滸傳》所描繪的人物達几百個之多。其中不少的鮮明的性格給人留下了不可磨滅的印象。尤其是農民革命隊伍中的許多英雄人物的形象，寫得非常出色。

武松的性格寫得和林沖、魯智深、李逵、宋江一樣地鮮明。他性情剛烈，欺硬不欺軟，說得出，做得到。他憑着高強的武藝，果敢，當機立斷，“平生只要打天下硬漢，不明道德的人”。武松性格上的這些特色，使他同厚道、溫情、優柔寡斷的林沖之間有了顯著的差異。

。他有勇有謀，作事謹慎小心，沉着鎮靜，極有分寸，他在十字坡黑店里不露聲色地騙過了經營這項買賣有多年經驗的孫二娘。為了探知胞兄被害死的真相，伸冤報仇，他作了多么周詳縝密的安排：手握尖刀，向團頭何九叔嚴詞詢問殮尸時的情況；贈銀買飯，和顏悅色地向賣梨的小廝喬郓哥打聽捉奸的經過；斷七那天，請鄰舍街坊在酒席上作証見，關閉前後門，取了王婆和潘

金蓮的口供，杀死潘金蓮，斗杀西門庆之后，帶着人证物证前去官衙自首。筹划的結果，終於減輕了罪刑。

武松曾当着施恩的面，把有几百斤重的石墩輕輕地一抱一提，“面上不紅，心头不跳，口里不喘”。景阳崗打虎更是一段家喻戶曉的精采的故事。实际上，作为一个勇士的典型，他已成为中国人民向一切敌人进行坚决斗争的学习榜样。

除了林冲、魯智深、李逵、宋江和武松以外，《水滸傳》对于其他梁山泊英雄的性格的刻画也是突出的、成功的。像石秀，在战场上的勇悍，跳樓劫法場时的超人的胆識，杀潘巧云前后的乖觉、精細和手狠心辣；像阮氏三雄，在穷困的环境中培养出来的“不怕天，不怕地，不怕官司”的反抗性格；还有楊志、吳用、戴宗、秦明、史进、李俊、張順、燕青、乐和等等，无不写得有血有肉，显示了不同的面目。他們的性格，从各个不同的方面反映出人民群众的英雄气概和反抗精神。

《水滸傳》在人物描写上的成就，不仅表现在对那些在全书占重要地位的英雄人物的性格的精雕細刻上，而且也表现在对一些出場次数不多的次要人物的性格的勾勒上。作者化在他們身上的笔墨并不算多，通过淡淡的几笔，却能深刻而傳神地勾勒出他們的鮮明的个性。何九叔是很好的例子。他是一个在旧社会里飽經風霜、通曉人情世故、精明能干的典型人物。生活环境培养了他的圓滑、机灵、苟且偷安的性格。在送喪偷骨殖的事件上，作者入木三分地写出了他的老练而又怯懦的两面性格。而那个和他差不多同时出場的人物，卖雪梨的乔鄆哥，天真、正直，敢于到官府去作見证人，正好成为他的性格的一种衬托。王婆是另一个例子。她是生活在封建制度下的畸形人物。她的职业使她善于察言观色，作起事来得心应手。作者生劲地写出了她

的性格的两个特色：貪、狠。像何九叔、王婆一样写得成功的次要人物，还可以举出一些，例如像狐狸一样狡猾的藏破了戴宗假信的黃蜂刺黃文炳，慣于撒潑的强夺楊志宝刀的沒毛大虫牛二，目光短淺、心胸狹隘的白衣秀士王倫，狠毒刁钻的閻婆惜，还有老都管，唐牛儿，刘高的妻子……无不写得栩栩如生、有血有肉。

《水滸傳》善于从行动中去刻划人物。关于人物的性格和精神面貌都由人物本身的行动去說明，作者在行文时很少用第三者的口吻插进大段的介紹。像林冲、魯智深、李逵、楊志等人物，他們都是在描写其他人的事件的进行中驟然出現的。魯智深在一群潑皮面前，颯颯的舞弄着六十二斤重的渾铁禪杖，只听见一声喝采，林冲就出場了。作者接着就描写他的打扮，他的容貌，他和魯智深的飲酒交談，迎儿的报告消息，他的急忙离去……史进在渭州的茶坊里正向茶博士打听王进的下落，在說話声中，魯智深大踏步地走了进来。作者接着从史进眼中描写他的打扮，两人的對話，上街，遇見李忠，轰散了观众，上酒楼，听见了金翠蓮的啼哭……总之，作者并没有出面介紹他們的身世，叙述他們的性格。但是，他們的一个紧接着一个的行动却在当时所处的环境中逐渐地显示了他們自己的全部性格。

人物的行动总是有所发展的。不同的环境决定了不同的行动。由行动中所表现出来的性格自然也因之而有所发展和变化。在这一点上，《水滸傳》的人物描写正是以生活作为基础的。例如，風雪山神庙以后的林冲，作者写他几乎变成了另外的一种人。老庄客不給他酒喝，他就用枪把燃燒着的木柴从火炉里向老庄客臉上挑去，結果燒着了髭鬚。这表明：他在杀人以后，作起事来已不再像从前那样文质彬彬了。由于憤怒，他的性格开

始从屈辱隐忍转变为桀骜不驯。到了火并王倫的时刻，更发展到了一个顶点。用一些细节描写来表现出随着环境的不同而有所发展的性格，这是《水滸傳》的人物描写的又一个特点。

《水滸傳》的人物描写的另一个更为突出的特点是用精雕細琢的笔法刻划出鲜明的个性。

首先，可以看出，在《水滸傳》中，同一阶层的人物，由于社会经历、生活环境不同，个性也因之而不同。林冲、魯智深、楊志三人都是軍官出身武艺高强的英雄。然而，他們上梁山泊的原因和过程却大不相同。楊志的生活道路上有两个轉折点：一个是失陷花石綱，一个是失陷生辰綱。第一次失陷花石綱，他丢了官，但没有放棄向上爬的想法。因为他是“三代将門之后，五侯楊令公之孙”，他的生活目的在于“一枪一刀，博个封妻蔭子，也与祖宗爭口气”。所以他积极地采取賄賂手段，企图恢复原来的官职，甚至路过梁山泊，为了不肯“点污”“清白姓字”，拒絕上山入伙。結果，他到了东京，在高俅的面前碰了壁。后来，杀死牛二，充軍大名府，因禍得福，受到梁中书的賞識和提拔，感激涕零，死心塌地在他的門下作軍官。直到二次失陷生辰綱，生命危險威胁着他，只得亡命江湖，上了二龙山。他走过来的这条道路固然是和魯智深有显著的不同，就是和林冲也大有区别。另外还可以举林冲和王进为例。他們相同的程度更大：同是禁軍教头，同受高俅陷害。但他們却表現出了不同的性格，林冲毕竟是个慷慨仗义的有血性的好汉，所以当时拿了一把解腕尖刀去寻仇人陆謙，寻不見时又耐心地等了三天。王进却是懦弱的安分人，回到家里，母子二人抱头而哭，結果选择了逃亡的道路。这样的描写是符合于生活真实的。在生活里，同一个阶层的人物有着相同的共性，而这共性又总是通过人物各自的互不重复的、

个性表现出来的。

《水浒传》对于个性的刻画是细致的。它所写的人物，即使是兄弟儿人，从他们的言语和行动上看，人们有时却可以准确地判断出是谁来。在阮氏三雄中间，阮小二的老成持重，临危不乱，阮小五的精明强悍，爽快利落，阮小七的急躁冒失，性如烈火，全都写得维妙维肖。再如孙立和孙新，宋江和宋清，他们在性格上的差异，也是一眼就可看出的。

《水浒传》不仅写出了许许多多鲜明的人物性格，这一性格和那一性格之间截然不同，而且更进一步地写出了这样一些人物性格，他们从很多方面看来是相近的，然而各人仍旧有着自己所独有的个性。而且这种差异还是表现在全书的主要英雄人物身上。例如鲁智深和李逵，这是一对性格粗卤的人物。他们的性格有很多相同的方面。但在鲁智深的粗卤和李逵的粗卤之间，显然有着明晰的分界线。

从举动和形体上看，鲁智深是个莽撞的胖大和尚。但他粗卤之中带有细心、机警、精明。他在肉铺，先借买肉为名，故意刁难郑屠一番，然后才正式表明来意，开始痛打郑屠。

鲁达看时，只见郑屠挺在地下，口里只有出的气，没了入的气，动弹不得。鲁提辖假意道：“你这厮诈死，洒家再打。”只见面皮渐渐的变化了。鲁达寻思道：“俺只指望痛打这厮一顿，不想三拳真个打死了他。洒家须吃官司，又没人送饭。不如及早撒开。”拔步便走。回头指着郑屠尸道：“你诈死！洒家和你慢慢理会。”一头黑，一头大踏步去了。街坊邻居并郑屠的火家，谁敢向前来拦他。

这时的心理活动既表现了鲁智深的质朴，而不动声色的脱身又恰如其分地表现了他的机智。后来，在大相国寺菜园的粪窖旁边，他又识破一伙泼皮的诡计，把为头的一脚踢下去，镇懾住其

余的人。他的性格的这一方面，在其他场合，例如野猪林救林冲，也同样有所表现。

这样的性格的由来，同鲁智深的生活经历有着密切的关系。他是一个出身行伍的地方军官。在长期和封建统治阶级打交道、向邪恶势力作斗争的过程中，锻炼了他的反抗性格，丰富了他的处世经验。他对统治阶层的狠毒、狡猾的伎俩有深切的了解。所以，他的一举一动大都成熟老练。

李逵有时候也像是粗中有细的样子。初遇宋江时，戴宗叫他下拜，他说：“若真个是宋公明，我便下拜。若是闲人，我却拜甚鸟！节级哥哥，不要瞞我拜了，你却笑我！”破高廉后，他自告奋勇，要下枯井去探看柴进，当时他对宋江等人说：“我下去不怕，你们莫割断了绳索。”他上来了，宋江要他再下去，他又说：“哥哥不知，我去荆州着了两道儿。今番休撞第三遍。”不过，这种细心并不是出于老练，却是出于老实。他的富有特征意义的表现是：上半身脱得赤条条的，大吼一声似半天起了霹靂，一身当先，冲出阵前，抡起两把板斧，砍将过去。而这样的行为，在鲁智深是作不出的。

《水浒传》深刻地反映了广阔的社会生活，生动地描写了众多的人物，和这比较起来，《水浒传》的结构也是相称的。它很好地起到了表现主题思想的作用。

它一环扣紧一环地叙述了一个又一个的故事。有时，每一个故事出现一个主要的英雄人物，写他的性格的发展，写他的生活的道路。像鲁智深、林冲、杨志、宋江、武松等等，都有着这样类似传记性质的段落。每一个段落又出现几个精彩的场面，使人物处于尖锐的矛盾斗争中，更好地展开他的性格。像拳打

鎮關西、大鬧野猪林、風雪山神庙、汴京城賣刀、智取生辰綱、怒殺閻婆惜、景陽崗打虎、供人頭設祭、潯陽樓吟反詩、黑旋風斗浪里白跳、沂嶺殺四虎等等，无不繪聲繪影，富有藝術的魅力，把人物的形象深深地印入讀者的腦海。

另外，也有一些自成段落的故事，集中地出現了眾多的人物，熱鬧的情節，精彩的場面，曲折緊張，引人入勝。智取生辰綱和三打祝家莊就是具有代表性的例子。

智取生辰綱只占了一回的篇幅，結構緊湊，作者用極為精煉的筆墨寫出了極為複雜的內容。楊志的小心謹慎的神態，老都管的倚老賣老的架子，眾軍漢挨打受苦而又不得不忍氣吞聲的可憐相，无不寫得生動細緻。天氣的炎熱，山路的艱險，環境氣氛的描寫加強了故事發展的真實感，起了很好的烘托作用。暗寫吳用等人的定計，明寫楊志的精明的對策；有大矛盾——楊志和吳用等人之間的矛盾，又有小矛盾——楊志和老都管、虞候、眾軍漢之間的矛盾；寫法變化多端，而又合理地表現了故事發展的必然結果。

三打祝家莊前後一共佔據了四回的篇幅，寫法上和智取生辰綱有所區別。它側重於描寫事件和矛盾，描寫戰略、戰術和解決矛盾的方法。對於這三次戰爭，作者不但描寫了結局的不同，而且描寫了每次勝敗原因的不同。這就是三打祝家莊的動人的地方。

《水滸傳》所寫的這些大大小小的故事，每一個都有着相對的獨立性，但這個故事和那個故事之間又有着有机的聯繫。每一個故事的出現无非都是為了表達一個共同的中心內容：封建統治者的壓迫，英雄們的反抗。共同的命運成了每個故事之間的掛鉤，使得每個故事里的英雄人物互相認識，攜起手來，最後

站在一起并肩作战。从全书来看，这些故事像是百川汇海似的，由分而合，推向声势浩大的梁山泊英雄大聚义的高潮。

《水滸傳》的艺术成就同样也表現在它的語言上。它的語言，以北方的口語为基础，經過加工，千錘百炼，丰富而生动，往往三言两語就能刻划出鮮明的形象。

作者駕馭語言的才能特別突出地表現在人物語言的高度个性化上。书內主要的英雄人物的語言因每人性格、身分和地位的不同而有区别。写人物的對話，不只是为了交代情节，而且是为了更鮮明地表現人物的性格，加深讀者对人物的印象。例如第七十一回写武松、李逵、魯智深三人反对招安的話就带有各人的性格的特征：武松直爽而誠懇，李逵莽撞，魯智深則是粗中有細。在这一段里，不但對話概括了人物的性格，就是写动作的几个詞也都画龙点睛地揭示了人物的精神面貌。武松是在“叫”；李逵不仅“大叫”，而且“睜圓怪眼”，說完話还一脚把桌子踢起，跌成粉碎；而魯智深却是在“道”了，話內大讲道理，語調也非常淒涼。他們三人都反对招安，但是反对的程度不同，对于反对招安这件事情的認識也不同，作者写这一切又都是从他們的性格出发的。这些地方显示了《水滸傳》語言的高度的表达能力。

第四节 《水滸傳》的影响

偉大的文学作品总是要对当时或后世发生巨大的影响。《水滸傳》也不例外。

对封建統治階級來說，充滿了反抗意識的《水滸傳》像洪水猛兽一样的可怕。他們誣蔑《水滸傳》是“誨盜”之书，禁止人民

閱讀。一些封建士大夫知識分子也秉承他們的意旨，不斷地宣傳《水滸傳》“妖言惑眾，不可使子弟寓目”。有的人甚至詛咒《水滸傳》的作者“子孫三代皆啞”，並把這說成是“天道好還之報”。為什麼他們竟對《水滸傳》懷有刻骨的仇恨呢？清代的半月老人在《蕩寇志續序》中的一段話道出了其中的原因，“蓋以此書流傳，凡斯世之敢行悖逆者，無不借梁山之鳴張跋扈為詞，反自以為任俠而無所忌憚。其害人心術，以流毒于鄉國天下者，殊非淺鮮。”

然而，《水滸傳》對現實生活所產生的積極影響是封建統治階級所無法抵制的。幾百年來，《水滸傳》始終在社會上保持着自己的逐漸深入、擴大的影響。

《水滸傳》不但在人民群眾中間流傳不絕，而且也獲得了一些知識分子的喜愛和耽好。例如，明人胡應麟在《少室山房筆叢》中說：“嘉、隆間，一巨公案頭無他書，僅左置《南華經》，右置《水滸傳》各一部；又近一名士聽人說水滸，作歌謂奄有丘明、太史之長。”根據周暉《金陵瑣事》的記載，李贄則把《水滸傳》和《史記》、杜詩等同列為宇宙內的“五大部文章”；清人勾曲外史也在《水滸叙》中把它比擬作司馬遷的《史記》，甚且說：“有史公當日之思未及屬，筆未及濡，而楮少孫之荼弱所不能補者，非紀言紀事之大觀歟！”

《水滸傳》盛行以後，成為後世的許多文學藝術作品汲取題材的來源。在明清的戲劇作品中，明代如李開先的《寶劍記》、沈璟的《義俠記》、許自昌的《水滸記》等傳奇，清代如李漁的《儉甲記》^①、金蕉云的《生辰綱》、佚名的《鴛鴦樓》等傳奇，張韜的《薊州道》雜劇、周祥鉅的《忠義璇圖》大戲等，無不接受了《水滸傳》

① 一說范希哲作。

的影响。在小說方面，《金瓶梅》是就《水滸傳》第二十三回至第二十六回的間架而扩大和再創造的，《水滸后傳》則是以《水滸傳》續集的面貌出現的，《說岳全傳》中的一些人物被写成是水滸英雄的后代；它們都清楚地显示了接受《水滸傳》影响的痕迹。直到今天，水滸故事的題材仍在京剧和各种地方戏剧目中占据了巨大的比重。

《水滸傳》的艺术成就构成了我国小說历史发展上的优良的傳統，被后世优秀的作家們学习着、继承着。以典型性格的塑造为例，在程咬金、尉迟恭、牛皋、焦贊、孟良、胡大海等小說人物的身上，我們不难看到李逵的影子。而他們又共同地受到了《三国志演义》所描写的張飞形象的影响。可以說，他們組成了有連續性的人物群像图。

《水滸傳》既然集中地反映了封建社会里曾經存在的农民的階級斗争、农民起义和农民战争，那么，它成书以后也就必然会以它的革命的思想内容来直接推动了社会上依然存在的人民群众的反抗运动。它对后世的人民群众为反抗封建統治階級而进行的各种各样的行动产生了无法估計的深远的影响。这就是《水滸傳》对于现实生活的积极作用的另外一个重要的方面。

人民群众反抗运动的一些領袖往往从《水滸傳》得到启发，并把它当作一种学习的資料，在思想上和行动上仿效其中所写的一切。这首先表现在战术、战策的仿效上。清刘繼《五石瓠》說，張献忠“日使人說《水滸》、《三国》諸书，凡埋伏攻襲皆效之”。張德坚《賊情汇集》說，太平天国军队的策略，“采稗官野史中軍情仿之，行之往往有效，遂宝为不傳之秘訣，其截取《三国演义》、《水滸傳》为尤多”。清末醒醉生《庄諧叢录》轉述胡林翼的話說，草澤英雄的“奇謀秘策”“全以《水滸傳》为师資”。其次，人民群

众反抗运动的一些领袖还直接采用了《水浒传》中的表现起义队伍的政治要求的口号。李自成和洪秀全都自称为“奉天倡义”，宋景诗发出了“替天行道”、“劫富济贫”的号召；太平天国的旗帜上有“顺天行道”字样，义和团的旗帜上也写着“替天行道”；反清的秘密社会组织天地会、洪门都把成员聚合的会场叫作“忠义堂”。另外，人民群众反抗运动的一些领袖更把水浒英雄的姓名、绰号作为自己的姓名、绰号。明代黄河上有“盗伙”二十余人，为首的被呼为“宋大哥”。清代道光初年桂阳地方一万余人掀起反抗的运动，也推他们的领袖为“宋大哥”。太平天国领袖之一翼王石达开则曾经自号“小宋公明”。这些都有力地说明了《水浒传》一书对于后世的人民群众反抗运动所产生的显著的影响。

对于封建社会的人民群众来说，《水浒传》不但是精神的食粮，也是斗争的武器。

第四章 成化至隆庆时期文学

第一节 社会經濟、政治对文学的影响

从明宪宗（朱見深）成化年間到明穆宗（朱載堉）隆庆年間（1465—1572）有一百零八年。这一时期的文学比起前一时期来发生了一些較大的变化。就正統文学来看，前后七子的复古运动竭力鼓吹“文必秦汉，詩必盛唐”，从而使得創作古詩古文，規步秦汉盛唐，成为一时文人的風尚。复古派从弘治年間夺取了“台閣体”一派在文坛上的統治地位之后，一直是保持着雄壮的声势。由于他們受着錯誤的文学思想的指导，盲目摹拟古人，所以作品数量虽多而质量不高，成就不大。他們本来是想把“正統文学”从“台閣体”所造成的危机中挽救出来，結果反而把它帶到一个更深刻的危机中去。“唐宋派”在嘉靖年間崛起，虽然还不能成为一个强有力的反对派，可是他們针对复古派的弱点所作的抨击起了揭露的作用。这一个文学流派的存在，也就給复古派的統治打开了一个缺口。

再就戏曲小說来看，这一时期获得了大的发展，成就也高。尤其是戏剧方面，有大量的傳奇出現，取得了前一时期杂剧在剧坛上所占的統治地位，气象为之一新。自嘉靖以后，优秀的作品

不断产生，如李开先的《宝剑记》、傳为王世貞所作的《鳴凤记》、梁辰魚的《浣紗记》等。这些作品的现实意义都很强。散曲在这个时期創作的数量也很多，出现了几个有特色的作家，如陈鐸和馮惟敏。他們的眼光注意下层人民的生活，而且采取同情和歌頌的态度。这个时期还产生了一部偉大的长篇小说《西游记》，它以浪漫主义为其特色，反映了人民的反抗情緒和斗争精神。它和前一时期的《三国志演义》及《水浒传》都同样是家喻户晓的作品。

这一时期文学总的趋势是古文詩詞仍旧处于衰退的过程中，而戏曲小說正在进一步显示出其生命力的旺盛。

当时的社会环境是：经过了明初較长时期的休养生息之后，生产得到了恢复和发展，社会經濟呈現了相当繁荣的局面，而同时封建統治階級逐漸走向腐化墮落，驕奢淫佚，对人民的剝削和压榨加重，因之社会矛盾也随之激化。在这个环境中发展的文学，好多方面都受着它的影响。

这一时期的政治日漸敗坏。皇帝昏庸无道，穷奢极欲，如武宗四出巡游，荒淫无耻；世宗迷信道教，經年不朝。宦官及宰相把持朝政，勾心斗角。正德朝宦官刘瑾专政，声势赫赫。嘉靖朝严嵩和严世蕃父子专权二十多年，京师有“大丞相”、“小丞相”之謔。他們貪污腐化，气焰囂張，并且以极端严酷的手段排除異己，东、西厂及錦衣卫的特务到处横行。在党爭中有許多比較正直的官吏遭到迫害，甚至慘死獄中。这个时期有好些文学作品如傳奇《宝剑记》、《鳴凤记》，都是以忠奸矛盾作为內容，《浣紗记》写吳越兴亡，也使伍員和伯嚭两个形象形成强烈的对照。由于傳奇写政治題材，这就使得它跳出了过去着重写爱情和家庭生活的圈子，大大扩展了表現生活的范围，給后世的发展起了良

好的影响。此外,有些复古派写得較好的詩文,也大都和党爭有关。

社会經濟的繁荣是促进戏曲小說发展的一个有利条件。农业和手工业生产提高,刺激了商业的兴盛,城市因之扩大、增加。戏曲、小說得到日益众多的观众和讀者,受到广泛的欢迎,就有一些有眼力、有才能的作家被吸引来参加創作,产生好的作品。这些作家或者把城市的劳动人民作为自己描写的对象,如陈鐸《滑稽余韵》中的一些散曲;或者反映人民所感到兴趣和关心的社会事件,在一定程度上表达了人民的思想感情,如傳奇《鳴凤記》等。由于作者和演員、音乐家接近,得到启发和帮助,有的还直接从“市井艳詞”(李开先《市井艳詞序》)、“野言稗史”(吳承恩《禹鼎志自序》)学习,加上自己有一定的生活經驗和艺术才能,在作品中表现了各自的特色,以其創作成績有力地推动了戏曲小說的发展。

第二节 詩 文

(一)前后七子的文学复古运动。

自永乐以后,“台閣体”长期統治着文坛,給文学带来了严重的危机。在其影响之下,一般文人的創作无不內容貧乏,篇章冗贅,文風极为萎弱。这时候,統治階級中某些較有識見之士便希望有一种比“台閣体”有威望、能招徠人心的文体来代替它,以“揚治世之休,文运之盛”。前后七子的文学复古运动正是在客观上适应着这一要求而产生和发展的。

以李东阳为首的“茶陵派”出现在前后七子之前。李东阳(1447—1516),字宾之,号西涯,茶陵(今湖南茶陵)人,曾作过礼

部尚书兼文淵閣大學士，著有《懷麓堂集》。他的散文追求典雅，未能超出“台閣體”的圈子。詩歌則力主宗法杜甫，擬有古樂府百首，可以說是已開前後七子創作趨向的先河。

文學復古運動是在弘治中由“前七子”倡導起來的。前七子以李夢陽和何景明為首，包括徐禎卿、邊貢、康海、王九思、王廷相等人。他們結成一個文學集團，樹起“復古”的旗幟，提出“文必秦漢，詩必盛唐”的口號，此唱彼和，推波助瀾，形成了一個聲勢浩大的文學運動。復古派很快就奪取了“台閣體”一派在文壇上的統治地位。到了嘉靖中，又有以李攀龍和王世貞為首，包括謝榛、宗臣、梁有譽、徐中行、吳國倫在內的“後七子”繼之而起，變本加厲，把復古運動又推向一个新的高潮。這個運動由弘治到萬曆間持續約百年之久，影響很大。“天下推李、何、王、李為四大家，無不爭效其體”（《明史·李夢陽傳》）。

李夢陽（1472—1529），字獻吉，號空同子，慶陽（今甘肅慶陽）人，著有《空同集》。何景明（1483—1521），字仲默，號大復，信陽（今河南信陽）人，著有《大復集》。李攀龍（1514—1570），字子麟，號滄溟，歷城（今山東濟南）人，著有《滄溟集》。王世貞（1526—1590），字元美，號鳳洲，又號弇州山人，太倉（今江蘇太倉）人，著有《弇州山人四部稿》及《弇州山人續稿》。他們是復古運動中的主將，在他們集團周圍還聚集了不少作家，遵循着他們的復古理論，並且把他們的創作當作楷模，使得復古成為一種時代風氣。當代大部分知識分子受其影響，竟達到“物不古不靈，人不古不名，文不古不行，詩不古不成”（李開先《昆侖張詩人傳》）的程度。

前後七子的復古理論有兩點主要內容。一是他們的文學發展觀。他們極力推崇先秦兩漢散文、漢魏古詩和盛唐的近體詩，

认为这都是绝对完美的，以后的詩文則一代不如一代，有种种的缺点。何景明說：“近詩以盛唐为尚。宋人似蒼老而实疏卤，元人似秀峻而实淺俗。”（《与李空同論詩书》）王世貞說：“西京之文实。东京之文弱，犹未离实也。六朝之文浮，离实矣。唐之文庸，犹未离浮也。宋之文陋，离浮矣，愈下矣。元无文。”（《艺苑卮言》卷三）虽然他們所指出的宋元詩文的弱点不无道理，但是他們却从这些現象得出了文学愈来愈不行的結論，这实际上是一种謬誤的“文学退化論”的观点。另一是他們的創作观。这是与文学发展观相联系的。既然文学愈古愈好，那么“学不的古，苦心无益”（李梦阳《答周子书》），在他們看来最好的办法是把那些绝对完美的东西当作范本，从篇章結構到句法、詞汇都进行摹拟，摹拟得愈像愈好，用不着自己来創造一种独特的風格，一切唯古人是尚。李梦阳曾拿书法来闡明他的理論：“夫文与字一也。今人模临古帖，即太似不嫌，反曰能书。何独至于文而欲自立一門戶邪？”（《再与何氏书》）他們的摹拟完全是从形式上着眼，所謂“視古修辭，宁失諸理”（李攀龙《送王元美序》），則更說明为了达到这个目的，即使损伤作品所要表达的思想內容也在所不惜。

复古的主張是为矯正“台閣体”之弊而提出的，它打着“文必秦汉，詩必盛唐”的大旗，很容易迷惑人。一般文人对“台閣体”已經感到厌恶，而对于古人作品則存在着迷信，于是都跟着复古派走，以为这是一条新的道路。前后七子的詩文因此風靡一时，被他們百般推崇，看作是學問淵博，功力深厚。这种文学也的确比“台閣体”外貌上显得古雅，比“台閣体”在形式上要多花些功夫，好多文人被吸引住了，便乐此而不疲。复古派根本没有在文学的內容上提出什么新的主張，它只是在文学形式上刻意模仿，使其古色古香。正如唐宋派作家茅坤所批評的，它是“以艰深之

辭文淺近”。这次复古运动很难說是什么革新运动，它并没有起推动文学向前发展的作用。它的社会影响也是不好的，可以說它和八股文異曲同工，同样束縛人的思想，使人脱离现实。

在复古理論指导下，便产生了一大批“假古董”，上面抹着銅綠，散放霉气。王世貞說李攀龙的文章“无一語作汉以后，亦无一字不出汉以前”（《艺苑后言》卷七），其实好多作品都是佶屈聱牙，不堪卒讀。前后七子的詩总給人以“似曾相識”的印象，不但缺乏新意，情境和古人雷同，而且句法及詞汇常常襲自古人成文。如果把他們写詩和临摹字帖相比的話，那么不仅可以看出某些詩类似临某家的帖，还可以看到有些詩簡直就像“集汉碑”或“集魏碑”一样。比如李梦阳的《艳歌行》就是一个典型的例子：

晨日出扶桑，照我結綺窗。綺窗不时开，日光但徘徊。（一解）

通阡对广陌，柳树夹楼垂。上有織素女，叹息为離思。（二解）

步出郭东门，望見陌上柳。叶叶自相当，枝枝自相糾。（三解）

第一首头两句仿《陌上桑》的“日出东南隅，照我秦氏楼”，末句出自曹植的《七哀》：“明月照高楼，流光正徘徊”，不过这里却把月光变成了日光。第二首前半仿古乐府《隴西行》中的“桂树夹道生，青龙对道隅”，顛倒了次序。后半也出自曹植《七哀》：“上有愁思妇，悲叹有余哀”。第三首前半仿古乐府《梁甫吟》中的“步出齐城門，遙望蕩阴里”，后半出自朱子侯《董嬌饒》：“花花自相对，叶叶自相当”，把后一个句子整个地抄来了。

这样的情况就連他們集团內部的人也有所不滿。前七子中的何景明在正德年間曾同李梦阳有过劇烈的爭論。何景明认为他們之間的分歧是：“空同子刻意古范，鑄形宿鑊，而独守尺寸，僕則欲富于材积，領会神情，临景构結，不仿形迹。”（《与李空同論詩书》）他作了非常形象的比喻，說李梦阳“稍离旧本，便自机梏，如

小儿倚物能行，独趋顛仆”，并批評李氏的作品是“古人影子”。李夢陽看到這種說法有很大的危險性，勢將動搖復古派理論的根本原則，於是乃對何景明大肆攻擊。不過李夢陽在晚年編定自己集子的时候，曾在自序中表示承認他的朋友王叔武“眞詩乃在民間”的意見，並為自己作出了痛苦的總結：“予之詩非眞也，王子所謂文人學子韻言耳，出之情寡而工之詞多者也……每自欲改之，以求其眞。然今老矣。曾子曰：時有所弗及，學之謂哉！”（《詩集自序》）就詩歌來看，何景明比李夢陽寫得較為清新可讀。何景明在前七子中年紀最小，比李夢陽小十九歲，他敢于提出自己的意見，確有一股銳氣。可惜他三十九歲就死了，轉變的時候較晚，才華沒有得到很好的發揮。

後七子中擬古的程度也不一樣，李攀龍就比王世貞更嚴重些。在摹擬的方式上他們意見也有出入。謝榛就看出當時詩人生硬摹擬杜甫所產生的弊病：“處富有而言窮愁，遇承平而言干戈，不老曰老，無病曰病。”（《詩家直說》）這種現象當然是很可笑的。他和王世貞都主張多方取法，不必拘於一家。他們並非反對摹擬，而是主張“摹擬之妙”。但他們的作品往往不能達到這點，卻正是“痕迹宛露”。只有王世貞晚年放棄復古主張，詩風漸趨平淡自然。

前後七子的成就不高，集子中大部分作品都比較一般化。形式上的古色古香並不能掩蓋內容的蒼白空虛。以他們的詩歌而論，除了摹仿古樂府外，多是唱酬贈答及送別懷人之作，反映的生活面狹窄。作者缺乏真切的生活感受，處處顯出是在為寫詩而寫詩。但也有一部分作品是可取的。他們雖然處於封建統治的上層，和當時的宦官和豪門還是有着矛盾，在政治上受過迫害，作過鬥爭。有關這方面的作品較有感慨，對現實的黑暗有所

揭露，如李梦阳的《玄明宫行》、《秋夜叹》，何景明的《玄明宫行》，王世贞的《锦衣志》及乐府《袁江流钿山图》等。艺术性较强的还有宗臣的《报刘一丈书》，淋漓尽致地描绘了当时知识分子献媚权门的丑态。王世贞的《太保歌》，写出了奸相严嵩炙手可热的声势，其中说：

太保入朝門，綈騎若云屯。进見中貴人，人人若弟昆。太保从东来，一步一風雷。行者闌入室，居者領其顏。太保賜顏色，黃金立四壁。一言忤太保，中堂生荆棘。綈騎走八方，方方俱太保。太保百亿身，所至倏如扫。鸡鳴甲舍开，爭先众公卿。御史給事中，不惜称門生……

尽管它也不脱摹拟古诗的痕迹，不过现实性还相当强烈。这一类题材的作品在前后七子的集子中为数不多，不能代表他们的主要倾向。

前后七子的文学复古运动是为了挽救“正统文学”的危机而起。由于他们盲目复古，以形式主义的摹拟代替对文学遗产合理的继承，就走上了一条十分错误的道路，在创作上产生了明显的恶果。他们之所以如此，又是在客观上反映了封建统治阶级对文学的要求。这次文学复古运动给文学带来了一个更深刻的危机。在文人中间逐渐产生了不满的情绪，当时就有人起来反对这种复古理论，最后“公安派”对它进行了有力的抨击，统治文坛的复古势力终于土崩瓦解。

（二）唐宋派。

在前七子的复古运动声势煊赫的时候，就有一些作家并不盲目追随，如沈周、文徵明、祝允明和唐寅等吴中诗人便是相当显著的例子。他们的诗风较为平易，不傍门户而自成一派。由

于他們大都是畫家，詩中常有畫意，題畫詩和寫景詩清新可讀。其中的代表者是唐寅。唐寅(1470—1523)，字伯虎，一字子畏，晚號六如，有《六如居士集》。他作詩不拘成法，不避口語，頗能表現真摯的思想感情。他的生活狂放不羈，對世俗表示很大的蔑視，因之在詩中也流露了自己的傲氣，比如他在《把酒對月歌》里說：“我愧雖無李白才，料應月不嫌我丑。我也不登天子船，我也不上長安眠。姑蘇城外一茅屋，萬樹桃花月滿天。”同時，也由于他玩世不恭，作品風格有時不夠嚴肅，流于淺謔。

起來反對復古派的文學理論並且明確提出自己的文學主張的，是王慎中、唐順之、茅坤和歸有光。他們的文學見解相近，推崇唐宋散文，並且有意識地把它們當作典範來學習，因之被稱作“唐宋派”。王慎中(1509—1559)，字道思，號遵岩，晉江(今福建晉江)人，著有《遵岩集》。受他影響而轉變的有唐順之。唐順之(1507—1560)，字應德，一字義修，武進(今江蘇常州)人，著有《荊川先生文集》。他們的文學活動開始於嘉靖初，當前七子的主要人物李夢陽及何景明已經去世而後七子尚未繼之而起的間歇期。比他們稍後有茅坤和歸有光。茅坤(1512—1601)，字順甫，別號鹿門，歸安(今浙江吳興)人，著有《白華樓藏稿》，評選有《八大家文鈔》。歸有光(1506—1571)，字熙甫，號震川，昆山(今江蘇昆山)人，著有《震川文集》。他們兩人從事文學活動正當後七子統治文壇的時期。歸有光曾以一旁老學儒而和當時文壇盟主王世貞相對抗，斥王世貞為“妄庸巨子”。

唐宋派這些人對復古派文風之弊深惡痛絕，因此批評十分尖銳，具有深刻的揭露意義。唐順之在給他友人蔡可泉的一封信里，出之以嬉笑怒罵之筆。他說：“兄試觀世間糊窗樞，塞瓶瓮，坐灰朽腐滿牆壁間，何處不是近時人文集？有誰閑眼睛與之

披閱？若此者可謂之不朽否？即本无精光，遂尔銷歇，理固宜然。設其人早知分量，將几块木板留却柴燒了，豈不省事？可笑！可笑！”（《答蔡可泉書》）“本无精光，遂尔銷歇”，這正一針見血地指出復古派的根本缺點，他們最缺乏的就是思想和藝術的光輝。

在提出正面主張的時候，唐宋派也暴露出自己的弱點。他們是站在道學家的立場來看問題的。茅坤的《八大家文鈔總序》及《文旨——贈許海岳、沈虹台二內翰先生》兩篇文章系統地闡發了他的文學發展觀和創作觀。他反對前後七子“謂文章與時相高下，而唐以後且薄不足為”的論調，提出“文特以道相盛衰，時非所論也”的觀點。他認為漢、唐、宋三代都是道盛則文盛的时代。因此他主張“世之文章家當于六籍中求其吾心者之至而深于其道，然後從而發之為文”（《復陳五嶽方伯書》）。唐順之在有名的《與茅鹿門主事書》里，反對“婆子舌頭語”，主張“直據胸臆，信手寫出”，也還是從道學的立場出發，要求“真精神與千古不可磨滅之見”，要求“可以闡理道而裨世教”（《答蔡可泉書》）。在他的心目中，“三代以下之文，未有如南丰（曾巩），三代以下之詩，未有如康節（邵雍）者”（《與王遵岩參政書》），把宋代道學家邵雍的枯燥無味的格言詩當作“詩思精妙，語奇格高”的作品。

這樣的主張就是道學家文論的翻版，並不是什麼新東西。用這種陳腐的武器自然很難打倒復古派。當時的一些文人對這種道學論調興趣不大，這也是唐宋派所以不得人心的原因。再者，復古派有詩有文，前後七子大都以詩名，而唐宋派偏重散文，在詩一方面無所建樹，所以始終未能形成一個強有力的反對派。

唐宋派的散文一般文從字順，不像前後七子那樣佶屈聱牙。他們之中較有成就的作家是歸有光。他的好作品不是那些嚴格

按照道学家文論的要求所写的文章。那些恰恰是糟粕。他的集子中充滿了大量的表揚孝子烈妇的文章以及寿序墓銘，就是这种糟粕。他写得好的是回忆往事、哀悼亲人的散文，不过这样的作品并不多，如《項脊軒記》、《思子亭記》、《寒花葬志》、《先妣事略》等。这些文章較少道学家的气味，感情自然真挚。作者善于捕捉生活中的典型細节，寥寥几笔，就能給人以深刻的印象。而且作品中有一种抒情的气氛。王錫爵在为归有光写的墓志銘里說：“无意于感人，而欢愉慘惻之思，溢于言語之外，嗟叹之，淫佚之，自不能已已。”就是指的这个特点。作者所用的語言也是很朴素的。如《寒花葬志》：

婢，魏孺人媵也。嘉靖丁酉五月四日死，葬墟丘。事我而不卒，命也夫！

婢初媵时，年十岁，垂双鬢，曳深綠布衣裳。

一日，天寒，薪火煮薺薺熟，婢削之盈甌。予入自外，取食之；婢持去，不与。魏孺人笑之。孺人每令婢倚几旁飯；即飯，目眶冉冉动。孺人又指余以为笑。

回思是时，奄忽便已十年。吁！可悲也已！

这里沒有詳尽的叙述和介紹，只写了几件給作者留下深刻印象的小事，一个天真可爱的女孩形象便活現了。作者回忆往事，不仅是为了对她表示哀悼，而且也是怀念自己的妻子。讀者从字里行間可以感觉得到。

《項脊軒記》是一篇出色的抒情散文。作者在描写他青年时代讀書的书斋的时候，怀着一种热爱。虽然这个地方“室仅方丈，可容一人居”，而且条件不好，相当簡陋，可是作者依然能够利用它，使它成为一个讀書的好环境。作者写出了自己当日讀書的乐趣；

借书滿架，偃仰嘯歌，冥然兀坐，万籟有声；而庭阶寂寂，小鳥时来啄食，人至不去。三五之夜，明月半牆，桂影斑駁，風移影动，珊珊可愛。

笔触很細致。仅仅从“借书滿架”四个字里，讀者便可以了解作者青年时代处境清寒，而勤奋好学。只有一个好讀書而又不得不借书来讀的青年人，他才沒有那些富貴子弟的嬌气，能够从朴素的环境中发现詩意。

作者在不多的篇幅中，还写出了許多“可喜”、“可悲”之事。作者怀念祖母，怀念母亲，怀念妻子，都只是選擇一两件和她們有关联的事来叙述。这些事情发生的地点都是“項脊軒”，因此这也就加深了作者对它的亲密的感情。作者的艺术手法很高，使用文字非常經濟，人物的声容笑貌跃然紙上。比如他写祖母：

余自束发讀书軒中。一日，大母过余曰：“吾儿！久不見若影！何竟日默默在此，大类女郎也！”比去，以手阖門，自語曰：“吾家讀書久不效。儿之成則可待乎？”頃之，持一象笏至，曰：“此吾祖太常公宣德間执此以朝！他日，汝当用之！”

这里写出了老祖母对孙儿的关怀。她的話語表示了她复杂的心情，既有贊許，又有忧虑，既有期待，又有鼓励。又如他写妻子：

后五年，吾妻来归，时至軒中，从吾問古事，或凭几学书。吾妻归宁，述諸小妹語曰：“聞姊家有閣子，且何謂閣子也？”其后六年，吾妻死，室坏不修。其后二年，余久臥病无聊，乃使人复葺南閣子，其制稍異于前。然自后，余多在外，不常居。庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣！

这一小段文字写出了夫妻間的亲密感情。項脊軒成为他們生活中的一个部分，是他們日常談話中的一个題目。亭亭如盖

的枇杷树，如一个美丽的抒情镜头般展现在读者眼前，作者以此结束《项脊轩记》全文，表示了自己深沉的怀念。

像这样抒情性的散文，在以前是少有的。和当时前后七子古奥艰深的文章比起来，那就不知要高明多少倍了！

第三节 戏剧

这个时期的戏剧创作出现了新的局面。继承南戏传统的传奇^①大量出现，几乎是以排山倒海之势把在元代和明初雄踞剧坛的杂剧推下了宝座。这是元代末年以来杂剧呈现衰微现象、南戏进一步发展的必然结果。

（一）杂剧。

这时候的杂剧在形式上起了不小的变化。它进一步摆脱了元杂剧规格的束缚，折数可多至五折以上，也可只有一折。在曲调方面由南北合套到只用南曲牌调，形成所谓南杂剧。它在内容上很少有像元杂剧那样具有强烈的战斗性和社会意义的作品。不少作品还专写古代文人墨客所谓的“风雅行径”，用以抒发作者的一些比较空洞的感情。这类作品题材既狭窄，且又不太讲究戏剧冲突等特点，因此绝大部分都不能够施诸当场串习，有的甚至于只是抒情小品，不能叫做剧本。许潮和汪道昆（1525—1593）就是以写这种短剧为专长的作家。

① 由宋入元的词人张炎所作的一首《满江红》词的注中，已把南戏称作“传奇”，但比较普遍地把南戏称作传奇是明代的事。有人认为传奇只是指昆腔兴起后的剧本，缺乏可靠的根据。这里采用通行的说法，把明代的南戏叫做传奇。

这个时期的著名杂剧有：王九思的《杜甫游春》、康海的《中山狼》和徐渭的《四声猿》。

王九思(1468—1551)，字敬夫，号溪陵，西安鄠县(今陕西鄠县)人。康海(1475—1540)，字德涵，号对山，西安武功(今陕西咸阳市属)人。他们都是“前七子”中的人物，写过不少诗文，各著有杂剧两种。康、王彼此不单是有着深厚的友谊，而且在仕途上又遭遇到共同的命运——贬谪，所以他们在思想感情方面有着许多共同之处，主要的是对于当时社会黑暗的愤懑。传说《杜甫游春》和《中山狼》的故事内容都有所影射^①，然而就其所揭露和讽刺的事物来看，都是具有典型意义的。《杜甫游春》描写杜甫在唐玄宗入蜀之后的春天闲游长安城郊，目睹村郭萧条，宫室败坏，不禁痛诋权相李林甫辈的罪恶；后来在酒肆典衣买醉，拒不纳翰林学士朝命而甘愿以自由之身到处飘零。剧中的杜甫就是作者自况，作品虽然归结于遁世的消极思想，但是意含针砭，指斥时弊颇为有力。它的文字风格是沉郁的，但排场冷寂，和同时作家的抒写古人风雅行径之作没有什么区别。康海是善于写戏的，《中山狼》四折称得起针线密致，一气呵成；文字则以白描为主，生动而自然。作品一方面揭露了中山狼的阴险残暴的本性，另一方面批判了迂腐懦弱的“墨者”东郭先生的“无所不爱”的“仁心”。剧本的故事本来是民间传说，康海是根据他老师马中锡的《中山狼传》改编的，这个故事直到今天仍旧为广大群众所喜爱，起着很好的教育作用。王九思也写过《中山狼》杂剧，只有一折，没有康作那样著名。

① 传说《杜甫游春》中的李林甫影射当时宰相李东阳。见明王世贞《曲藻》。清王士禛《池北偶谈》说马中锡撰《中山狼传》，系讽刺李梦阳对康海的负恩。于是有人推测康海《中山狼》杂剧也为谴责李梦阳而作。

徐渭(1521—1593)，字文清，后改字文长，号天池。绍兴山阴(今浙江绍兴)人。他在文艺上的成就是多方面的，诗文、戏曲、书画都有相当的造诣。他早年研究过“王学”，也探求过佛学。性格狂傲，“不为儒缚”，认为“礼法”对他是“碎磔吾肉”，是一个愤世疾俗的封建礼教的反抗者。他的《狂鼓史》、《玉禅师》、《雌木兰》和《女状元》四个杂剧(总称《四声猿》)里都洋溢着狂傲的反抗精神。《狂鼓史》在后世通称《阴骂曹》，写祢衡在阴间应判官之请，重拘曹操亡魂，表演生前击鼓怒骂的情况。作品构思奇巧，而内容则严峻地斥责了邪恶，相当振奋人心。《玉禅师》捏合传说中红莲和柳翠的故事，组织甚见机杼；内容含有佛教的轮回思想，但作品也在一定程度上揭露了临安府尹柳宜教这样的封建上层人物的卑劣性格。《雌木兰》和《女状元》都是以著名的妇女形象为主角，花木兰的驰骋疆场，黄崇嘏的领袖文苑，都足为巾帼吐气；从题材的选择上看来，便可以理解作者是有意地为在封建礼教束缚下的妇女扬眉吐气。传说《歌代啸》也是徐渭的作品，素材大都取自市井琐事，虽有抨击是非颠倒的社会现象的意图，但失于剪裁，趣味陷于庸俗。这对后来沈璟的《博笑记》和黄方胤的《陌花轩杂剧》有着直接的坏影响。

徐渭的《南词叙录》对前人的南戏和当时的传奇作出一些比较中肯的评语，而且著录了不少传奇名目，提供并保存下来许多富有文献价值的资料。

(二)三部重要传奇。

这时期的异常兴盛的传奇中出现了两种不同的创作倾向，一种倾向是内容上竭力鼓吹封建道德，形式上好用四六骈体的语言，追求辞藻和典故，成为所谓“骈儷派”。这种倾向始自邱濬

(1421—1495)的《伍倫全備記》和邵燦(1436以後)的《香囊記》。影響所及，一直延續到萬曆時期，成為明代傳奇創作中的最有害的傾向。在這同時，不少作家還是繼承並發揚了南戲的優良傳統，編寫了許多在不同程度上有進步的社會意義的作品，這些作品代表了這個時期傳奇創作的主要傾向，《寶劍記》、《鳴鳳記》和《浣紗記》更是其中比較突出的作品。

《寶劍記》的作者是濟南章丘（今山東章丘）人李開先（1501—1568），字伯華，號中麓。他對於戲曲有着特殊的愛好，藏書極多，有“詞山曲海”之稱。他很精於鑒賞評定，改訂過不少元人雜劇，戲劇創作不多，《一笑散》里的六種雜劇，就僅存的《園林午夢》和《打啞禪》看來，並無出色之處。傳奇有《寶劍記》、《登壇記》和《斷髮記》三種，前二種都是改編別人的作品。《寶劍記》前有雪漁者序，其中說到：“坦窩始之，蘭谷繼之，山泉翁正之，中麓子成之。”劇本寫的是水滸英雄群中最能引起人們同情的林沖被“逼上梁山”的故事。作者沒有完全根據《水滸傳》的內容描寫，其中最大的改動是林沖和高俅的矛盾是由于林沖一再上本參奏高俅和童貫樹黨營私、禍國殃民，而不是單純由于衙內高朋圖謀他的妻子張真娘，作者並把這個情節移到林沖發配之後。這樣，林沖的受難和他的反抗就具有更深的意義。這同作者在當時身受嚴嵩一流人的傾壓而罷職閑居有關。《寶劍記》雖然描寫的是宋代故事，實際也對當時的黑暗政治有所指斥。由於作者在描寫中注入了更多的主觀理想，林沖身上也就有了濃厚的忠君思想。但這沒有根本妨害劇中突出描寫的林沖愛國憂民的英雄本色。此外，對張真娘全身拒仇的堅貞性格以及高俅的殘暴惡毒的奸佞面目，也都寫得相當成功。第三十七出描寫林沖夜奔梁山，是全劇中最精采的場面，它貼切地表現了林沖“專心

投水辭，回首望天朝”的复杂心理，成功地描写了“丈夫有泪不輕彈，只因未到伤心处”的英雄情怀。这出被叫做“夜奔”的戏，直到现在仍是昆曲中的优秀剧目。

《宝剑記》中的次要人物写得不甚完整，如魯智深在剧中的地位是相当重要的，然而形象模糊；陆謙和富安着墨过少，削弱了戏剧冲突。这都說明作者但求树立主脑，以生旦为主，未能曲尽綠叶扶持、搖曳生姿的写作手法。此外，李开先对南戏音律不太熟悉，因此造成他的剧本在上演时的困难。王世貞譏諷說：“第令吳中教師十人唱过，随腔字改妥，乃可傳耳。”是有道理的。

王世貞是当时左右文坛的重要人物，有名的詩文家，傳說《鳴凤記》是他的作品，也有說是他的学生所作，經他补充而成。《鳴凤記》以时事入剧，描写严嵩父子和一群反对他們的忠良人物的矛盾，它的写成可能就在嘉靖四十四年（1565）严世蕃伏誅之后。戏剧作品及时反映当时重大政治事件，在中国文学史上《鳴凤記》等是开風气之先。作者在描写嘉靖时代震动朝野的严嵩集团和反严嵩集团的政治势力的斗争时，主要着眼点还是在忠臣和奸臣的矛盾，但在具体描写中，不得不涉及到河套失地和倭寇侵界等情节。这样，通过忠臣与奸臣的对立，也表現出了在民族矛盾面前坚持抗敌的民族英雄和为了私人利益破坏抗敌事业的民族敗类之間的斗争。这就使得剧本能反映出比較广闊的历史生活背景，具有更深一层的社会意义。

剧本虽然人物众，头緒多，情节繁，但戏剧冲突还是一綫貫穿的，一方是不畏强御、不惧牺牲的夏言、曾銑、楊继盛、鄒应龙等“八諫臣”，一方是严嵩父子、赵文华等奸佞。矛盾一步步展开，先是夏言、楊继盛反抗严嵩而被杀，继之董傳策、張羽中、吳

时来彈劾严嵩而受刑，接着鄒应龙、林潤、孙丕阳繼續斗争而最后获得胜利。但这几次冲突写得不够紧凑，且不能迭现高潮。楊继盛的悲壮牺牲是感人的，但以后几次斗争就不够动人心弦了。全剧的最大缺点是人物性格的刻画显得浮泛、粗糙，主要人物“八諫臣”中有些人物沒有鮮明的特征。

《鳴鳳記》打破了傳奇以生旦为主的格局，在长达四十一出的戏中，生（楊继盛）旦（張氏）在第十五出里便結束了他們的活動。这是一种頗为特殊的手法。

《浣紗記》的作者梁辰魚（1520？—1594？），字伯龙，苏州昆山（今江苏昆山）人。他还著有《紅綫女》等三种杂剧，《远游稿》詩集，《江东白苧》散曲集。梁辰魚的散曲曾風靡一时，所謂“吳閭白面冶游儿，爭唱梁郎雪艳詞”。其实《江东白苧》中并不都是艳詞綺語，也有不少伤今吊古、感叹兴亡之作。

《浣紗記》傳奇是梁辰魚的力作，描写吴越兴亡的历史故事。它通过夫差和勾踐的成敗指出了历史上的教訓：吴国君臣驕傲自滿，淫佚放纵，由强盛而敗亡；越国君臣于失敗后能同心协力，发憤图强，終于灭亡吴国。在通过形象描写傳達历史的教訓时，作者有鮮明的立場和傾向，他批判吴国君臣的驕橫腐敗，歌頌越国君臣的艰苦奋斗。在描写中，作者並沒有过于強調勾踐的复国雪仇的精神世界，甚至沒有正面描写有名的臥薪尝胆的行动，作者突出地描写了越国臣子范蠡、文种等的“他年击楫过越水隈，克期仗劍入吴宫里”的雄心壮志。在“送餞”出里，勾踐夫妇渡錢塘江入吳时，一片忧愁，悲戚万分，而范蠡等却始終表现出“誓造江山，万民欢会”的壮士情怀。“放归”出中，勾踐夫妇由吳返越，再渡錢塘江，感慨万端，一方面庆幸“一朝羈鶴透籠飞，还又到蓬萊宮殿”，一方面想到自己“顏色憔悴，志气墮頹，今日虽

得还乡，有何面目再见江东父老”。还是文种、范蠡劝他们不要犹疑，速回越地，“身虽辱，志要坚”。这种种描写，就使剧本在歌颂越国君臣的倾向中，表现出着重歌颂臣子的倾向。这个戏里还描写了越国的一个民间女子西施（施夷光）参与了这场斗争。她和范蠡在苧蘿西村的溪水边定情，原望“百岁图欢庆”，但因国土淪亡，一心奋斗救国的范蠡要她牺牲青春入吴，西施在以国家为重的前提下，割恩断爱，完成了她所担当的任务。关于西施的描写，作者一方面是受到过去的有关记载的影响，一方面大概也是为了使剧本更有戏剧性。在传奇中化大量的篇幅对“美人计”作正面的肯定的描写，《连环记》首开风气，这种构思和描写，就思想境界来说，并不值得过分称道，甚至可以从中发现作者的某些庸俗思想。但《浣纱记》由于在具体描写中亟力突出西施的爱国感情，描写她完成救国任务的坚决态度，入吴前专心学歌学舞，入吴后“一心要迎新送旧，专待等时候”，报国家的大仇，这样就冲淡了剧本中表现的女色亡国论思想；加之作者较细致地刻画出了西施的复杂心情，如有名的“思忆”出中描写的她追怀故国，思念父母，眷念范蠡以及想念她昔日浣纱的溪水，遂使这个人物性格显得丰满，而能成为一个鲜明的舞台人物形象。

与对西施的描写相比，范蠡性格的刻画显得浮泛一些，但他的谋士风度还是基本上被写出来的。此外，夫差的骄奢，伯嚭的佞幸，也还写得真实自然。

在语言方面，作者有意兼用华绮骈句与浅显散体，大概是一以塑造不同阶层的人物形象，一以创造庙堂应对（如第八出“允降”）和村野调諠（如第十八出“效顰”）的不同气氛。

剧本最后以范蠡在灭吴后携西施泛湖归隐做为结束，虽有

前代的記載作根据,但还是寄意深远的,这是作者有意地对封建统治者的“狡兔死,良狗烹”的殘酷手段作了較为明显的揭露。理解这一点,便不难明白作者再三致慨于次要人物吴国老臣伍員的悲惨命运的苦心了,伍員正是拿来衬托范蠡。这也是这个剧本的一个相当突出的特点。

《浣紗記》的出現,一般都认为是昆山腔登上戏曲音乐宝座的奠基石。自元代以来,随着南戏在各地流行,本就有了各种唱念声腔。昆山腔在元末也已产生,到这个时期的正德末年至嘉靖初年之間,杰出的戏曲音乐家魏良輔在朋友們的帮助下,改进并丰富唱腔和伴奏音乐,使它优美动听,远胜其他唱腔。梁辰魚依据魏良輔的格律写出了《浣紗記》,昆山腔的影响更加扩大起来,成为当时具有民族代表性的戏曲音乐,大大地推动了戏曲的发展,直接影响万历年間傳奇創作高潮的到来。

(三)其他傳奇。

在《宝劍記》、《鳴凤記》和《浣紗記》三部傳奇出現以前,剧坛上就已流傳有不少作品,比較有名的如:王济的写呂布与貂蟬故事的《連环記》,苏复之的写苏秦故事的《金印記》,佚名的写岳飞故事的《精忠記》,沈采的写項羽和刘邦故事的《千金記》,姚茂良的写張巡、許远故事的《双忠記》,陆采的写王仙客和刘无双故事的《明珠記》,徐霖的写郑元和李亚仙故事的《綉襦記》,郑若庸的写王商和李娟奴故事的《玉玦記》等。其中以《綉襦記》成就較高。此外,以弋阳等声腔按曲,并在某些地区較为流傳的剧本有写陈伯卿(陈三)和黃五娘爱情故事的《荔枝記》,写高文举和王金貞夫妇故事的《珍珠記》等。

《連环記》、《精忠記》、《双忠記》、《千金記》、《金印記》产生的

时代較早，其中有的写成于成化年間。它們一方面恪守傳奇以生旦为主脑的規格，一方面依傍元人杂剧，运用北曲，采撷有关杂剧的排場。这些作品中除个别剧本外，結構大都較为松懈，在人物性格刻画方面也不够細致。这种种情况，說明它們还处在傳奇大繁荣的准备阶段，因而艺术上还不够完整。但这些作品都有一些能够打动人的思想和写得成功的戏剧場面。如《精忠記》写岳飞受屈被害，《双忠記》写張巡、許远杀敌救国，都能使人感动；《千金記》中的“夜宴”、“別姬”出和《連环記》中的“大宴”、“小宴”出，則是历来受到赞誉的戏剧場面。

稍后，在傳奇創作上化了功力的是陆采（1495—1540），他字子玄，号天池，苏州长洲（今江苏苏州）人。作傳奇五种，較有名的是《明珠記》。这是他十九岁时和他哥哥陆粲合作的剧本，描写王仙客和刘无双的爱情故事。結構比較严密，人物描写也較为細致，但插科打諢的情节过多。陆采的五种傳奇中，今有傳本的还有《南西廂記》和《怀香記》。他撰写《南西廂記》的动机是不滿于李日华的《南西廂記》。然而在历来剧坛上演出的南曲《西廂記》，却是李作而不是陆作。这是因为李日华的南《西廂》改編王实甫原作时在文字上虽有种种毛病，但它基本上忠实于王《西廂》，保存了王《西廂》的不少优美的場面和文字。

活动年代和陆采同时的徐霖（1449？—1525？），字子仁，号髯仙，也是苏州长洲人，但从幼年起就定居在金陵（今南京）。徐霖的著作較多，且工书画。他和散曲作家陈鐸在当时并有“曲坛祭酒”的称号，作品在勾栏中特別流行。今只存散曲两首，傳奇一种——《綉襦記》^①。

《綉襦記》写李亚仙和郑元和的爱情故事，本諸唐代傳奇小說《李娃傳》，也許还受到元代以来相同題材的戏剧的影响。剧

本通过男女主角的遭遇对封建婚姻制度中的門閥观念提出了控訴。这一对青年男女在結合中所受到的間隔不是奸人破坏,也不是战乱粉扰,而是由于一个是妓女,一个是富貴家庭的子弟。郑元和經歷的危难并不是他綰恋妓女的下場,他实际是門閥观念的牺牲品。剧中把妓女李亚仙对待情人的恩义和封建官僚郑儋对待儿子的无情作为对比来描写,也正好暴露了封建倫理制度的冷酷和虛伪。

徐霖大概很熟悉下层社会生活,关于妓院、凶肆和市人、乞儿的描写都很逼真。对一个帮闲人物乐道德性格的刻画也較真实而不概念化,这样就勾画出当时阴暗社会的真实面貌。作者的艺术手法也相当精炼,很少枝蔓,語言也較洗炼。

《綉襦記》頌揚了有情有义的妓女李亚仙,同时出現的郑若庸(1510?—1589?)的《玉玦記》却譴責了无情无义的倡女李娟奴,为此曾引起一些傳說^②。这两个作品正是反映了同一社会生活現象中的不同面,全都具有社会意义。淪落倡門的女子,有的在污泥中能够保持洁白心地,如李亚仙;有的則脆弱而墮落,如《玉玦記》中的李娟奴,她将恩变仇地拋棄和謀害痴心愛她的王商。只是郑若庸从正統的封建道德出发,过分地譴責了李娟奴,非但描写她慘死,还搬出癸灵大王来阴审她。全剧头緒多,穿插了不少与主题无关的情节,显得燕杂。文字过于典丽,用典故特多。因此它沒有《綉襦記》那样流行。

① 关于《綉襦記》作者,历来有两种說法。明周暉《金陵瑣事》記徐霖作;清朱彝尊《靜志居詩話》定为薛近兗作。前說距《綉襦記》产生时期近,且周暉記徐霖其他事迹大都真实可信,故从周說。

② 傳說《玉玦記》流行后,妓院門庭冷落,于是倡門中人謠人編写《綉襦記》。參見呂天成《曲品》和朱彝尊《靜志居詩話》。

除了以上所說的作家作品外，在这个时期的后期，还出现了两位在当时剧坛上颇为活跃的作家——張凤翼（1527—1613）和屠隆（1542—1605）。張凤翼著有傳奇九种，以《紅拂記》較好。屠隆著有《曇花記》等傳奇三种。他們的剧本都不見出色。但他們都是当时的名士，張凤翼还很有才名，并且对戏曲极为爱好，和艺人們来往密切，有的剧本就是为了卖给艺人而写的。到下一个时期，他們还有活动，像張凤翼的《祝发記》就是在万历十四年写成的。

第四节 散 曲

这个时期的散曲，从数量上看，和傳奇一样，也是很繁盛的。散曲別集和选集出現的很多，并且大部分都被保存下来，不单清代无法与之颯頡，就是元代也瞠乎其后。可是从作品的内容来看，就給人以远远落在傳奇之后的印象，艺术風格也比不上元代。这个时期写散曲的作家可分为两类：一类作家是正統派的文人，他們主要写詩文，对散曲只是偶一为之，作品的内容則仅仅限于身边瑣事和个人感触，以至于用来做祝寿吊唁等应酬式文章。这非只丧失了散曲的清新活潑、爽朗跳脫的固有風格，犀利尖銳、嬉笑怒罵的战斗作用，也丧失了散曲的闌闌謳歌、里巷傳唱的音乐特点。另一类作家撰作散曲則专为樽前花下撥琵琶拍而用，具体說来，就是在妓院里以声乐傳播，这特别是在昆山腔盛行以后，所謂以南曲为主的“吳歎”达到了泛濫成災的程度。其内容千篇一律地描写男女之情，有的嬌揉造作，有的猥褻庸俗，把散曲引向一条萎靡頹廢的道路。十分清楚，銅鞮散曲为案

头之作也罢，放纵散曲为青楼之歌也罢，所起的作用是扼杀了散曲的生命。

当然，也有些作家的散曲有其独自的特点，在有些作品里所表现的思想意识具有相当的进步性质，虽然这些作品并不能扭转这个时期的散曲创作上的共同趋向，却是中流砥柱，异常可贵。

这个时期的著名散曲作家有：王磐、金鑾、陈鐸、沈仕、薛論道、馮惟敏等。

王磐(1470?—1530?)，字鴻漸，号西樓，揚州高郵(今江苏高郵)人，是这个时期散曲作家中輩分較早的一位。他大約是出身于仕宦家庭，但是厌棄举业，徜徉烟水。他有《西樓乐府》散曲集行世，絕大部分都是閑适之作，然而其中却有一些值得注意的作品。如〔朝天子〕(《咏喇叭》)就是諷刺正德間宦官擅权，到处作威作福，魚肉民間的篇什：

喇叭、鎖哪，曲儿小，腔儿大。官船来往乱如麻，全仗你抬声价。

軍听了軍愁，民听了民怕；哪里去辨什么真共假。眼見的吹翻了这家，吹伤了那家，只吹的水尽鵝飞罢。

用官船鼓吹的号角做題目，写出了沉痛的憤激之感。可惜的是这种諷刺篇什太少，使他徒以咏物見称和白描得名。

較迟于王磐的金鑾(1506左右)，字在衡，巩昌隴西(今甘肃隴西)人，侨居金陵，也是一个涉泊名利的人。他的風格和王磐接近，但是在《蕭爽斋乐府》里还是以酬贈之作較多。小令比套曲为佳，如〔沉醉东风〕(《夏旱》)：

我則見赤焰焰长空噴火，怎能够白茫茫平地生波！望一番云雨来，空几个雷霆过，只落得焦燂燂煮海煎河。料着这露珠儿有几多，也难与俺相如救渴。

在这里面頗見他同情人民的熾熱心腸。他的《咏蠅》、《咏蚤》以蠅、蚤等物的禍害來諷刺世風，也有特點。

陳鐸(1488?—1521?)，字大聲，號秋碧，下邳(今江蘇邳縣)人。以曾祖睢寧伯陳文的关系，世襲指揮，度着优裕的生活。他的散曲集《梨云寄傲》和《秋碧乐府》里大部分收的是“風情”、“丽情”之作，但他在《滑稽余韵》里却用了一百三十六闕小令來專門描繪城市下层社会人民——以小手工业者为主要对象，如：铁匠、机匠、旋匠等——的生活，一方面歌頌他們的劳动，同情他們的疾苦，同时也对騎在劳动人民头上进行剝削凌辱的統治階級做了較為尖銳的諷刺，并且对于社会上的寄生虫如里长、巫师、媒人之类进行了批判。从他的描繪中可以看得出來他的生活面相当广泛，比較熟悉城市人民的活動以及他們的愉快和辛酸，并且程度不同地指出了其社会根源，因此，人們能够从那里約略地看出明代中叶的一些社会面貌。这是陳鐸的超越于其他散曲作家的地方。例如〔水仙子〕(《瓦匠》)：

东家壁土恰塗交，西舍厅堂初窰了，南邻屋宇重修造。弄泥漿直到老，数十年用尽勤劳。金張第游麋鹿，王謝宅长野蒿，都不如手鍬堅牢。

这首散曲歌頌了劳动。〔醉太平〕(《挑担》)則傾訴劳动人民的苦楚：

麻繩是知己，匾担是相識，一年三百六十回，不曾閑一日。担头上討了些几利，酒房中买了一場醉，肩头上去了几层皮，常少柴沒米。

此外，如〔沉醉东風〕(《里长》)、〔小桃紅〕(《米鋪》)等对社会的黑暗面作了鞭笞和諷刺。然而由于世界观的限制，他对于劳动人民以及呻吟于人間地獄的妇女也时常流露出嘲笑与戏弄的态度。

沈仕(1488?—1565?),字懋学,号青門山人,杭州仁和(今浙江杭州)人。有《唾窗絨》散曲集。他在散曲流派中以“青門体”轰动当时,受他影响的作家不少,在散曲中是一个突起的異軍。他以写艳冶綿丽的作品見称,有似詩中的“香奩体”和詞中的“花間派”。如〔懶画眉〕(《春閨即事》):

东風吹粉釵梨花,几日相思悶轉加。偶聞人語隔窗紗,不觉猛地
渾身乍,却原来是架上鸚哥不是他。

后来有些散曲作家标榜学步沈氏《唾窗絨》的形式和内容,写出不少猥褻之作,起了一些不好的影响。

薛論道(1531?—1600?),字譚德,号蓮溪居士,保定定兴(今河北易县)人。他中年棄文就武,在行伍中做了三十多年的參謀人員,守卫北方边关頗树战功。后来受人排挤,称疾退隱,在乡間做过一些兴修水利等有益人民的事情。有散曲集《林石逸兴》,其中不少描写边塞風光、战場情景的作品。如〔黃鶯儿〕(《边城秋况》):

无奈楚天高,听征鴻云外号,声声刺入人心窍。風吹战袍,月明
宝刀。朱顏紅叶皆零落,冷蕭蕭。乡关何处,万里路迢迢。

更多的作品是揭露和鞭撻社会罪恶势力。他还有一些抒写自己远大抱負的作品,豪放而动人。有一些写“閨思”的作品却又柔情綿綿,另有一番境界。

馮惟敏(1511?—1580?),字汝行,号海浮,青州临朐(今山东临朐)人。做过几任小官,后来辞职归田。在他的散曲集《海浮山堂詞稿》里暴露了明代中叶尖銳的阶级矛盾,对于处于水深火热中的农民寄予很大的同情。如〔玉江引〕(《农家苦》)为农民傾吐出积郁:

倒了房宅,堪怜生計蹙。冲了田园,难将双手抚。陆地水平鋪,

秋禾風亂舞。水旱相仍，农家何日足！墻壁通連，穷年何处补！往常
时不似今番苦，万事由天做。又无糊口粮，那有遮身布？几桩儿不由
人不叫苦。

他在〔胡十八〕（《刈麦有感》）四首里还明白地指出农民的苦难是
受剝削掠奪的結果。因此他在〔朝天子〕（《感述》）里便对剝削者
的罪行进行了譴責，說“終有日天心变”，“迟和早除邪佞”。他还
有些散曲对封建官僚作了无情的諷刺。当时的文人把他比做曲
坛的辛棄疾，虽然未免溢美，但就他作品的思想内容和进步意义
来看，在同輩作家中，确是比較突出的。

第五章 《西 游 記》

第一节 《西游記》的形成及其作者

明代中叶嘉靖、万历年間，吳承恩写成了一部百回本的《西游記》，这是我国小說发展上又一个巨大的成就。它不仅以丰富的想象、奇妙的故事、宏偉的結構开拓了幻想小說的領域，而且以強烈的色彩塑造了人民所喜爱的理想化的英雄形象。它是一部偉大的浪漫主义的長篇小說。它的出現标志着浪漫主义文学到达了一个新的高峰。

《西游記》的主要故事是写孙悟空保唐僧去西天取經，一路上降伏妖魔，扫清障碍。为了展开主要故事，它也写了一些次要情节，如用“大鬧天宮”的故事以交代孙悟空的来历，用“江流儿”的故事以說明唐僧的出身，用“梦斬涇河龙”的故事以解釋取經的由来。这些故事都来源于民間流行的神話和傳說。在长期流傳的过程中，以取經故事为主干，逐步綜合了其他的故事，汇合成为一个整体，同时取經故事本身也在不断变化、丰富和扩大。民間說話人的努力在这里起了很大的作用。早在吳承恩写作之前，西游記故事的基本輪廓就已經形成了。

唐僧取經本是历史上的一个真实事件。唐太宗的时候，年

輕的僧人玄奘只身赴天竺(印度)取經,历时十七年之久,行程數万里之遙。这件惊人的壮举本身就富有幻想性,因此在民間引起各种神奇的傳說。这些傳說愈来离真实事件愈远。

宋代說話人利用了这个故事作为題材。現存有南宋时刊印的一个話本《大唐三藏取經詩話》。它一共有十七节,叙述頗簡略,文白夹杂,似是說話所用的提綱。第一节缺。自第二节起,就出現了猴行者,他化身為白衣秀才,自称是“花果山紫雲洞八万四千銅头铁額彌猴王”,來助三藏法師取經。他神通广大,有胆有識,沿途杀白虎精,除馮龙,降深沙神。在第十一节中猴行者自述来历,原来他在二万七千年前曾偷吃蟠桃,“被王母捉下,左肋判八百,右肋判三千铁棒,配在花果山紫雲洞”。从这个人物身上可以看到后来《西游記》中孙悟空的影子。《取經詩話》中所出現的深沙神,当是《西游記》中沙僧的前身。

《取經詩話》虽然相当粗糙,想象还不丰富,可是对后来西游記故事的发展起了奠基的作用。猴行者已成为重要的人物,他的参与保证了取經事业的完成。这傳說在南宋大概已經是相当普遍,因此詩人刘克庄曾写过“取經煩猴行者”(《後村先生大全集》卷四十三《釋老六言十首》之四)的詩句。

到了元代,西游記故事有了很大的发展。經過許多优秀的、无名的民間說話人的組織和加工,它的情节丰富起来,人物增多,故事性大大加强。这时候便出現了《西游記平話》。比起《取經詩話》来,它已面目一新。

《西游記平話》今不傳,保存下来的原文只有“夢斬涇河龙”一个片段,为明代的《永乐大典》所引用,見第一万三千一百三十九卷“送”韵“夢”字条。它約有一千二百字,内容相当于世德堂本《西游記》第九回“袁守誠妙算无私曲,老龙王拙計犯天条”的

前一部分。另外在朝鮮古代的漢語教科書《朴通事彙解》中發現有《西遊記平話》的另一个片段“車迟国斗圣”，見第八十八話，是根据原文改寫而成。它約有一千字。內容相當於《西遊記》的第四十六回“外道弄強欺正法，心猿显圣灭諸邪”，不过要簡略些。比賽神通的一方是唐僧和孫行者，另一方是伯眼大仙及其徒弟鹿皮，比賽項目有坐靜、柜中猜物、滾油洗澡、割头再接四样。进行过程和《西遊記》差不多。只是在《西遊記》里面，伯眼大仙及鹿皮已演变为虎力大仙、鹿力大仙、羊力大仙三人。

《朴通事彙解》里还有八条有关的注，其中叙述了《西遊記平話》的故事情节。我們由此可以知道“大鬧天宮”已发展成为独立的故事，它和取經故事有机地联系起来，是情节中的一个重要組成部分。孫猴子是西域花果山水帘洞的一个老猴精，号齐天大圣，“神变无測，鬧乱天宮”。他入天宮仙桃园偷蟠桃，又偷老君灵丹药，又去王母宮偷綉仙衣一套，設庆仙衣会。玉帝命李天王率天兵征討，失利，后請二郎神捕获。“观音上請于玉帝，免死，令巨灵神押大圣，前下方去，乃于花果山石縫內納身下截，画如来押字封着，使山神土地神鎮守，饥食铁丸，渴飲銅汁，待我往东土寻取經之人，經過此山，观大圣肯随往西天，則此时可放”。以后唐僧取經路过此山，放他出来，“收为徒弟，賜法名悟空，改号为孫行者”。随同唐僧取經也不只孫行者一人，还有沙和尚及黑猪精朱八戒。不过，“在路降妖去怪，教师脫难，皆是孫行者神通之力也”。取經故事本身也已变得相当复杂，这从下面这条注中可看得出来：“今按法師往西天时，初到师陀国界遇猛虎毒蛇之害，次遇黑熊精，黄風怪，地涌夫人，蜘蛛精，獅子怪，多目怪，紅孩儿怪，几死仅免，又过棘鈞洞，火炎山，薄屎洞，女人国，及諸惡山險水怪害，患苦不知其几，此所謂刁慳也，詳見《西遊

記》。”百回本《西游記》中的重要情節，在《西游記平話》里大体上都有了。值得注意的是《西游記平話》里面沒有唐僧出世的情節。

西游記故事很早就舞台上搬演。金院本有《唐三藏》，元雜劇有吳昌齡的《唐三藏西天取經》，均佚。元末明初入楊訥著有《西游記雜劇》，共六本二十四折，以寫唐僧出世的“江流兒”故事開頭，而且用了一本四折的篇幅，後面有關天宮、收孫行者、收沙僧、收豬八戒、女人國逼配、火焰山借扇等情節，但是沒有魏徵斬龍、太宗入冥這一線索。這說明西游記故事在流傳中不斷豐富和發展，它以不同的方式綜合了一些其他的故事。

吳承恩是最後一個集大成者。他是在民間流行的神話和傳說的基础之上，是在西游記的平話和雜劇的基础之上，進行他的文學創作的。規模宏大的百回本《西游記》的出現並非偶然，它是以前西游記故事發展的一個總結，同時也是吳承恩天才的創造。九九八十一難，其中很多是採用了以前西游記故事的情節，但也有不少是他個人構思而成的。就是採用來的情節，也無一不經過他的大力潤色和重新組織。以前的《西游記平話》偏於敘述故事，缺乏性格的描寫，而且特別不注意細節。《西游記》在這方面大大前進了一步。在吳承恩的筆下，人物形象栩栩如生，呼之欲出，每一場劇烈的戰鬥，繪影繪聲，使讀者若親歷其境。特別是正面人物孫悟空的形象塑造得十分成功，既做到了充分理想化，又使人感到非常親近。它已成為我國文學所創造的英雄人物傑出典型之一。全書的思想性大大提高。於是《西游記》便成為一部卓越的文學作品。

這個歷史任務由吳承恩來完成，除了時代的因素而外，還有個人的一些條件。吳承恩（1500？—1581？），字汝忠，號射陽山人，淮安山陽（今江蘇淮安）人。他的著作留下來的除《西游記》

外，后人輯有《射阳先生存稿》四卷。他“性敏多慧，博极群书，为詩文下笔立成”，可是到四十三岁才补上岁貢生。他性格倔强，“平生不肯受人怜，喜笑悲歌气傲然”（《贈沙星士》）。后因母老家貧，就任长兴县丞，“未久，耻折腰，遂拂袖而归”。他对现实有着深刻的不滿，自称“胸中磨損斬邪刀，欲起平之恨无力”（《二郎搜山圖歌》），这决定了他創作《西游記》的态度。其次，他从幼年起，就爱好神奇的故事傳說，“在童子社学时，每偷市野言稗史，惧为父师呵夺，私求隱处讀之，比长，好益甚”。因之他具有丰富的民間神話和傳說的知識，同时直接及間接地吸收了民間說話傳統中的好东西，熟悉了这种形式，并且提高了自己的表現能力，这就使他能《西游記》这部幻想小說里充分發揮自己的天才。他把創作小說当作一項非常严肃的任务。他在志怪小說集《禹鼎志》的自序上說过“国史非余敢議，野史氏其何让焉”的話。《西游記》写在《禹鼎志》之后，是他晚年的作品，在这里更寄托了他一生的理想和願望，也費尽了好多年的心血和精力，这就最后地保证了《西游記》的成功。

第二节 《西游記》的主题思想和人物形象

在百回本《西游記》中，吳承恩把“大鬧天宮”、“江流儿”、“夢斬涇河龙”等故事都綜合进去，和取經故事組成一个有机的整体。这些次要情节是为了給主要故事作好准备。其中的“大鬧天宮”故事，除具有这种情节上的作用而外，还用来給孙悟空机智勇敢的性格以充分的根据，所以作者詳細地写了他的出世、求师、得金箍棒、銷生死簿、大鬧蟠桃会、跳出老君炉等等。《西游記平話》先写佛祖在西天灵山說法，《西游記杂剧》先写“江流儿”

故事，都把“大鬧天宮”放在後面。決非偶然，吳承恩更動了傳統的結構方式，把“大鬧天宮”提到全書的開頭，而且用了整整七回的篇幅。這說明作者想突出孫悟空在形象體系中的地位。由於這個故事寫得十分精彩，有聲有色，創造了一個叛逆的英雄形象，揭露了天宮統治者的腐朽無能，它和後面的取經故事在情節上有聯繫而在思想意義上又有區別。因之，這個故事在全書中具有相對的獨立性，它有自己獨特的思想內容。

“大鬧天宮”通過神話故事的形式反映了中國封建社會的人民的反抗。當然，幻想小說之反映現實帶有本身的特点，不同於一般直接反映現實生活的文學作品。“大鬧天宮”中的叛逆者豎起了“齊天大聖”的旗幟，並且提出“皇帝輪流做，明年到我家”的口號，十萬天兵天將望風而逃，天宮統治搖搖欲墜，以至玉皇大帝不得不向外求援，這些虛構和幻想的情節是以現實中的農民起義、農民戰爭作為基礎。如果沒有歷史上發生的許多次規模巨大的、猛烈地沖擊了封建王朝的農民起義、農民戰爭，“大鬧天宮”的情節不可能想像得那樣大膽，孫悟空作為一個叛逆者的形象也不可能塑造得那樣光輝奪目。

“大鬧天宮”以孫悟空的失敗而結束，這和作者在一定程度上所受的封建正統思想的影響有關。同時必須指出，孫悟空被壓在五行山下和以後的皈依佛法，也是情節發展上的必然要求。很顯然，花果山上的美猴王決不會無緣無故地放棄洞天福地、自在為王的生活去幫助唐僧西天取經。不如此安排，就無法過渡到下面的取經故事。而且西游記故事的基本輪廓早在吳承恩之前就形成了，作者很難在這種關鍵的地方進行根本性的變動。

在吳承恩的百回本中，大鬧天宮的結局雖然是悲劇性的，叛逆者的英雄形象卻創造得富有的無限的生氣。相形之下，天宮統

治者色厉內荏，可笑可憎。他們对孙悟空使用了各式各样的阴谋詭計。孙悟空被鎮压在五行山下，讀者一点也不觉得他“罪有应得”，相反地，对他十分同情，为之慨叹。作者在这个故事里所表現的反抗思想是当时的进步思想。它使得这七回成为《西游记》的一个精华部分，給全书增加了不少的光輝。

七回以后，写如來說法、观音奉旨、唐僧出世、魏徵斬龙、太宗入冥，这都是取經故事的前奏，它們主要是起情节上的組織作用，本身并没有什么深刻的思想意义。从第十三回起才正式开始西天取經的故事，它是全书的主体，作者一共花了八十七回的浩大篇幅。它在故事上和前七回的連接是描写孙悟空被征服后的遭遇。他皈依了佛法，保唐僧取經，依旧以頑强勇敢的姿态出現，机警地应付路上的一切事变。它和前七回也有很大的不同，那就是轉入了另一个故事，所描写的是取經者和阻撓取經者之間的斗争，唐僧师徒四众和各式各样的妖魔之間的斗争。取經在这里被当作一項了不起的事业，主人公为它經歷千辛万苦，进行始終不懈的斗争，才达到了目的。这个故事显然表現了这样的思想：要实现一个美好的理想，要完成一种偉大的事业，一定会遭遇到許許多多的困难，而且必須战胜这些困难。

西天取經本身还包括四十一个小故事。絕大部分里面出現了作怪的妖精。这些妖精来历虽不同，但有一个共同的特点，即阻撓取經事业的进行。它們之中有許多其实是自然災害的幻化，但当它們化身成为妖魔，在战斗中作为邪恶势力的一方而出現，本身就获得了社会的意义。吳承恩所着力描写的是西天路上每一場具体的战斗，是孙悟空如何在与阻撓取經的邪恶势力作斗争中取得胜利。总起来看，西天取經的故事通过幻想的情节，在很大的程度上，反映了中国人民克服困难、勇敢前进的精

神，反映了中国人民摧毁社会上一切邪恶势力以及征服大自然的愿望和信心。

在唐僧取经的途中，除了遍布妖魔洞府的崇山峻岭与大河深淵之外，作者还安排下九个人間的国度。其中好些国家，都是“文也不賢，武也不良，国君也不是有道”。作者通过对这些国家的描写曲折地反映了他所生活的时代。比如車迟国的国王寵信道士，把化身为道士的三个妖怪称作“国师兄长先生”，他們可以“上殿不參王，下殿不辭主”，比丘国的国王相信道人献的延年益寿的海外秘方，要用一千一百一十一个小儿心肝作为药引，灭法国的国王許下罗天大願，要杀一万个和尚，这些描写都有现实的影子，是針對明世宗佞道灭佛、禍国殃民而发。作者在这些地方寓有对现实的批判。

就《西游記》中塑造的人物形象來說，无疑的，孙悟空是最光輝的形象。他是这部小說真正的主人公。“大鬧天宮”是他个人的英雄傳記，“西天取经”是他建功立业的一部历史。作者在小說一开始便宣告他不平凡的誕生。他学会七十二般变化，有无穷的本領。他鬧了龙宮，向海龙王强索兵器来武装自己。又鬧了冥司，把生死簿上猴类的名字一笔全勾。他不承认神的王国的任何权威，見了玉皇大帝只是唱个大喏，自称为“老孙”。当他发现“弼馬溫”的封号是个騙局，便心头火起，打出南天門，并且干脆竖起“齐天大圣”的旗帜。玉帝第二次騙他上天，給他盖了“齐天大圣府”，他却每日云游四海，到处交朋結义。蟠桃盛會沒有請他，使他睜开眼睛看到了神的譎詐，索性把天宮鬧得一塌糊塗，反了出去。天兵天将，拿他不住。后来，費了九牛二虎之力，总算把他投进老君的八卦炉中来燒炼。七七四十九天，只炼得他

火眼金睛，趁老君开炉取丹，纵身而出，蹬倒八卦炉，把老君摔了个倒栽葱，“打得那九曜星闭门闭户，四天王无影无形”。他更进一步叫玉帝让出天宫，宣称“若还不让，定要搅攘，永不清平！”这是一个彻底的反抗者的形象，他浑身是胆，敢于向天宫的最高统治者挑战。它显然在客观上反映了人民的反抗思想和革命情绪。

值得惋惜的是孙悟空终于被压在五行山下。看来作者是有意识地以五百年的漫长时间来作为分水岭，使得情节转入另外一个具有不同主题思想的故事。孙悟空被取名为孙行者，他不再是一个叛逆的英雄。作者给这个人物又赋予了新的意义。他正直，勇敢，机智，顽强，善于和各式各样的妖魔作斗争。在西天路上，唐僧离了他寸步难行。猪八戒和沙和尚只是他的战斗助手。如果说在大闹天宫时，作者主要是突出他的勇敢，那么，在西天取经时，作者更多地表现了他的机智。他善于识破妖魔的一切伪装，千方百计找到他们的弱点或来历，一一想出制服的对策。对付最厉害的敌人，他有一个巧妙的办法，钻进对方的肚子里去，在里面“竖蜻蜓，打斤斗”，使其无能为力，俯首就缚。他有那股韧劲，深入巢穴，纠缠到底，不达目的，决不休止。在困难的时候，始终乐观，情绪饱满，从不像唐僧那样涕泪交流，也不像猪八戒那样爱说丧气话。后来，他成正果，被封为“斗战胜佛”。作者正是准确地抓住了他善于斗争的特点。他身上集中反映了许多劳动人民的优秀品质，这一切又被理想化，所以他成为人民所喜爱的英雄形象。

这样一个具有不凡的能力和智慧的人物，常常不被人了解，受到不公平的待遇。在观音和唐僧的合谋欺骗下，他在头上戴了金箍。他打杀了想吃唐僧肉的伪装妖精，唐僧反而把他当成“无心向善之辈，有意作恶之人”，念起紧箍咒来，使他疼痛难

禁。他有三次被唐僧驅逐。在《西游記》結尾，孫悟空最後一句話是向唐僧講的：“趕早兒念個松箍兒咒，脫下來，打得粉碎，切莫叫那什麼菩薩再去捉弄他人。”這裡表現了他的忿忿不平，作者對此顯然懷着很大的同情。

豬八戒的形象塑造得也很出色，他的性格十分鮮明。他是個經常引人發笑的喜劇式的人物。在他身上有好的一面，比如能勞勁，干活的本領很強，性格憨厚，本質單純。他在戰鬥中是孫悟空的一個較有能耐的助手，比沙僧強。他被敵人捉住後，從未有過妥協服從的表現。他在西天路上立過一些功，一担行李也是他一人挑到底。但他也有很多缺點，比如害怕困難，有些偷懶，貪圖安逸，好占小便宜，容易受外界物質生活的引誘，常常想散伙回高家莊作女婿去。有時候且好進諛言，蒙蔽軟耳朵的唐僧。他雖然喜歡耍耍花槍，卻很容易被人識破。他好以己之心度人，無意之中往往暴露了自己。唐僧有一次驅逐孫悟空，孫悟空不肯走，他說是為了想分行李，得幾件舊襖衫，破帽子，不枉作徒弟一場，這其實是他自己內心的想法。最可笑的是，他在取經路上還攢私房銀子，央銀匠煎成一塊，塞在耳朵里，最後被孫悟空假裝勾命鬼騙了出來。豬八戒這些缺點反映了小私有者的精神狀態。作者對之採取一種嘲笑的态度，同時也沒有抹煞他身上好的方面。由於分寸掌握得恰當，這個人物的處理避免了簡單化，所以豬八戒身上雖有不少缺點，可是並不是一個否定人物。

吳承恩筆下的唐僧形象較之《西游記劇本》有很大的發展。作者除了描寫他是一個虔誠的佛教信徒而外，還刻畫了他的封建知識分子的氣質。他是個老好人，可是面對困難束手無策，只能愁眉不展，涕淚交流，而且胆小如鼠，動輒吓得滾下馬鞍。他非常強調封建禮教和佛家戒律，小心翼翼，亦步亦趨，達到了迂

腐的程度。在維護这些东西的时候，他又是很頑固的，几乎无理可喻。最有害的是，他宣傳一种毫无原則的“慈悲”思想。他經常挂在嘴边的口头禪是：“念念不离善心”，“扫地恐伤蟻蟻命，爱惜飞蛾紗罩灯”，“我这出家人，宁死决不敢行凶”。因之他常常是非不分地責罵孙悟空，把伪装的妖精当成好人。結果，每次的事实都证明孙悟空的判断是正确的，而他自己却引火燒身，被妖精拿进洞去。孙悟空說得好：“只管行起善来，你命休矣。妖精乃害人之根，你惜他怎的！”作者通过这些事件对他进行了有力的批判。

《西游記》中的神佛形象大都帶有人間色彩。前七回中的玉皇大帝被描写得有些昏庸，沒有主見；巨灵神是好虛張声势的將軍，一出陣就大敗而归；太白金星則深知权术，嫻于辞令，經常以“和事佬”的面貌出現；十代冥王一向作威作福，看見孙悟空相貌凶恶，打到森罗殿里，即排下班次，应声高叫道：“上仙留名！上仙留名！”这些人物都帶有封建統治階級的某些特点，作者對他們是諷刺的。七回以后，神的描写退居不重要的地位，只有如来和观音例外，这和他們是取經的发起者和組織者的身分有关。如来是一个非常庄严、法力广大的教主，观音是很热心为佛法奔走、救苦救难的菩薩。但孙悟空對他們也開开玩笑，詛咒观音：“該她一世无夫”；奚落如来，說他是妖精的外甥。最后，在灵山圣境，还有阿儺、伽叶向唐僧索取人事的場面。如来反為他們辯护，說是以前卖賤了經，教后代儿孙沒錢用。这一切說明作者對神佛不是那么敬重的。

西天路上的妖魔是孙悟空直接斗争的对象。它們形象的产生好多是自然界力量的幻化。人們在傳說中把取經所遇到的重重阻碍幻想成为妖魔。沙漠中有旋風，便想象成为黃風怪，有海市蜃楼出現，便想象了假設小雷音寺的黃眉大王；毒虫猛兽，也

一一使之成精。这些妖魔在斗争中站在对立的一面，与取经的师徒四众进行你死我活的厮杀。它们本身获得社会的意义，成为邪恶势力的代表。作者描繪它們的时候，往往反映了封建統治階級的某些特点。还有一些专门在人间迷惑君王、使得朝政混乱的妖魔，则显然是现实生活中权奸佞臣的化身。由于西天取经是由四十一个小故事組成，每个故事最多只占四回，其中出現的妖魔很难一一詳細描写性格，大多是采取漫画式的笔法。作者相当注意描写他們使用形形色色的寶貝，定出各种各样的詭計。他在这方面充分發揮了想象力，写得绚烂多彩，姿态橫生。妖怪都非常迷信自己寶貝的威力，到头来孙悟空总能使得它起不了作用。他們善于伪装，或变化为小儿，或变化为妇女，惹人同情，趁其不备，就进行突然襲击。有的更假設小雷音寺，伪倚佛名，装点得“香花艳丽，瑞气繽紛”，企图魚目混珠，哄人上钩。这些描写对讀者的区别真偽具有很大的認識意义。

《西游記》所采用的題材是取经故事。这个故事本身就是在肯定佛教的特定前提下展开的，因之先天帶有宗教的色彩。它在长期流傳过程中經過无数人的补充、修改和加工，除反映了人民群众的思想情緒之外，还掺入了其他的杂质。在封建社会里，佛教势力无孔不入，人們由于时代的認識水平的限制，很容易受到影响。吳承恩不可避免地具有一定的宗教观念。由此，《西游記》里也存在着宿命論、因果报应和佛法无边的思想。比如九九八十一难，一难也不能少，少了还得补。而且常常有一位神佛在大难結束的时候，来讲一通“一飲一啄，莫非前定”的道理，或者說“魔障未完，故此百灵下界，應該受难”。这就把孙悟空的斗争和宿命論調和起来。宣傳因果报应的地方也不少，最明显的是

刘全进瓜的故事和凤仙郡天旱的故事。在后一个故事里，孙悟空簡直成了“劝善”的宣教师。至于佛法无边的思想，具体表现为孙悟空的受制于如来，他一斤斗虽然十万八千里，却翻不过如来的掌心。这些都和全书的主题思想形成一定的矛盾，同时也反映了作者世界观中的矛盾。不过比起全书光辉的成就，这些缺点只是次要的了。

第三节 《西游记》的艺术特色

《西游记》是一部伟大的浪漫主义的长篇小说。它不但具有进步的、深刻的思想内容，而且具有优美的、完整的艺术形式。作者采用浪漫主义的创作方法，充分发挥了幻想小说这个样式的特点，写出丰富多彩的生动有趣的故事，塑造了光辉夺目的理想化的英雄形象。无论就所达到的思想高度或艺术水平来看，它都可以和以前出现的《三国志演义》及《水浒传》比美。

《西游记》以神魔为主要描写对象，它为读者创造了一个幻想的世界。尽管带有很大的神奇性，这个幻想世界是作者根据现实生活所构造的。神魔的性格也都是现实生活中人的性格的概括和升华。由于作者在孙悟空和猪八戒这两个人物身上概括得很深很广，它们已成为我国古典小说所创造的杰出的典型。孙悟空这个形象集中反映了劳动人民的一些优秀品质，同时也表现了人民对英雄人物的理想。猪八戒这个形象集中反映了小私有者的一些缺点，同时也表现了人民对落后性格的嘲笑。作者经常是使这两个人物形象形成鲜明的对照。在具体描繪的时候，往往通过夸张的手法，着重表现他们性格本质的真实。比如猪八戒虽是力大无穷的天神，也常发牢骚，嫌他挑的担子太重。

吳承恩善于通过故事来描写人物，組織故事及安排情节均甚見机杼。他在处理这些幻想的故事的时候，以突出孙悟空的英雄形象为中心，尽量作到使其矛盾尖銳，情节緊張，生动有趣，富于变化。很多故事写得精彩，如大鬧天宫、收孙行者、收猪八戒、偷吃人参果、义激美猴王、平頂山葫芦装天、智擒紅孩儿、車迟国斗圣、过火焰山、誤入小雷音、朱紫国行医、过盘絲洞、路阻獅駝、无底洞遭困等。其中好些虽来自傳說，而一經吳承恩創造性的改編，就面目一新，大放異彩。

以“过火焰山”为例，他和楊詠在《西游記杂剧》里的处理就有很大不同。杂剧是以自然矛盾为主，把取经人和妖魔的矛盾放在次要的地位。孙悟空和铁扇公主恶战一場，結果孙悟空败走，轉而求告观音，观音差水部諸神降雨灭火。这实际上是以解决自然矛盾的办法来达到目的，孙悟空和铁扇公主的矛盾沒有展开，这一綫索在情节中显得游离。吳承恩采取了另外一种处理办法。他一方面固然也強調自然矛盾，并不放松对火焰山的描写，另一方面則把矛盾中心轉移到取经人和妖魔之間的身上去。孙悟空只有战胜铁扇公主取得了那柄芭蕉扇之后，才能保唐僧通过火焰山，这个根本性的变动有利于正面展开对孙悟空斗争精神的描繪。在杂剧中，铁扇公主沒有丈夫，因为孙悟空无礼对她調戏，她才不肯借扇，这样的处理损伤了正面人物的性格。吳承恩則把铁扇公主的身分处理为“牛魔王的妻，紅孩儿的母”，因为要报害子深仇，才坚决不肯借扇，这样矛盾就更为尖銳。铁扇公主在吳承恩的笔下又不是一般的女妖精，她处于一种悲劇性的境遇，牛魔王另寵新欢，把她遺棄，因此孙悟空得以利用她对牛魔王的复杂的感情騙取了芭蕉扇。而有了执拗頑固的牛魔王参加到这个事件中来，更增加了孙悟空許多困难。在

三調芭蕉扇的過程之中，充滿了針鋒相對的鬥爭，孫悟空採取變化多端的靈活戰術，百折不撓，再接再厲，終於取得最後勝利。吳承恩大力加強這方面的描寫，使孫悟空這一人物的英雄品質得到了光輝的表現。

《西遊記》里面充滿了神奇瑰麗的幻想，彷彿在讀者面前展開了一幅五光十色的幻想世界的畫卷，這也使得它的故事豐富多彩。寫環境，有鵝毛飄不起的流沙河，有經過此處“就是銅腦蓋、鐵身軀，也要化成汁”的火焰山。寫神奇的东西，人參果是“遇金而落，遇木而枯，遇水而化，遇火而焦，遇土而入”；芭蕉扇攔着人要飄八萬四千里遠，而且可以縮小如一個杏葉兒，噙在嘴里。作者寫妖魔，除了使他們具有人的思想感情外，還根據他們原來的動物形態和習性的特點，加以幻想式的誇張。如老鼠精是住在陷空山無底洞的一個黑角落裏，“洞里一重小小門，一間矮矮屋，盆栽了幾種花，檐旁着數竿竹，黑氣氤氳，暗香馥馥”。盤絲洞中的七個蜘蛛精，能從肚臍眼裏冒出絲繩，把一座莊園罩住，“那絲繩纏了有千百層厚，穿穿道道，却似經緯之勢，用手按了一按，有些粘軟沾人”。她們一人還有一個義子，全是結網撈住的虫蛭——蜜蜂、螞蜂、蠶蜂、斑毛、牛蟥、抹蠟、蜻蜓。這些設想無不富有奇趣，同時又有一定的現實根據，能為讀者所理解。

作為一部長篇小說，《西遊記》在結構上也有自己的特點。“大鬧天宮”、“江流兒”、“夢斬涇河龍”這三個故事和取經故事串聯起來，但仍都具有相對的獨立性。取經故事是全書的主干，本身又包括四十個小故事，其中每一個小故事也都有相對的獨立性。因此，《西遊記》可以說是許多個短篇小說的連綴和組合。但是由於結構上經過作者的精心安排，這一百回仍然是一個有機的整體。取經故事統一於共同的克服困難的主題，統一於共

同的主要人物的性格。如紅孩兒、過子母河、過火焰山這三個故事，由於其中出現的妖魔紅孩兒、如意真仙、鐵扇公主、牛魔王具有親屬的關係，它們便在情節上聯繫了起來。第八回里如來賜予觀音三個箍兒，往東土去尋取經人。“緊箍兒”交給唐僧，制服了孫悟空，事在第十四回。“禁箍兒”收了黑風山的黑熊精，事在第十七回。“金箍兒”收了紅孩兒，事在第四十二回。作者一作出明確的交代，照應得很周密。在唐僧取經的途中，取經人和妖魔之間的矛盾和取經人內部的矛盾平行發展；所經過的地方，妖魔盤踞的深山大川和人間的國度交替出現，都可以看出作者匠心。至於像在四十九回里，當唐僧師徒走了到西天的一半路程，有老鼃馱他們渡過通天河，這裡伏下一筆，到第九十九回唐僧回東土時才加以照應，構成八十一難中的最後一難，更是作者在結構上有意的布置了。此外，作者還讓唐僧師徒在各種場合介紹自己的身世和取經的緣由，以與“大鬧天宮”、“江流兒”、“夢斬涇河龍”三個故事相呼應，愈益顯出《西游記》作為整體是不可分割的。

幽默和諷刺是《西游記》風格的一個重要特色。大概在民間流傳的西游記故事中就表現了人民的機智和風趣，而吳承恩接受了這個傳統並且加以發展。他的“善諧劇”的性格也幫助了他形成這種風格。《西游記》中的幽默和諷刺大致表現在三個方面。首先，作者把幽默和諷刺作為孫悟空身上很突出的特點加以描繪，用以更加豐富多彩地表現他的英雄性格。孫悟空具有強烈的樂觀主義精神，在任何困難時候決不灰心喪氣，並且相信自己的力量，對敵人無限蔑視。他揭露妖魔的種種丑態，加以辛辣的嘲笑，把他們弄得狼狽不堪。其次，作者是通过一些喜劇性的情節來揭發豬八戒這個人物身上的缺點，時常讓他說些蠢話，

作些蠢事。像“四圣試禪心”一場，豬八戒貪恋美色富貴，却作了“綑巴吊拷”的女婿，被捆了起来，吊在树上，大呼救命。讀者讀到這種地方，總忍不住要發出笑聲。最後，作者還利用某些情節對社會現實及世態人情進行詼諧的諷刺。如寫車迟國候道滅僧，到處捉拿和尚，“且莫說是和尚，就是剪髮、禿子、毛稀的，都也難逃。四下里快手又多，緝事的又廣，凭你怎么也是難脫”，這里諷刺了當時厂衛橫行的特務統治。對封建國家視為神聖的帝王亦頗有調侃之處，表示出作者的不敬。如孫悟空在朱紫國行醫，讓國王吃馬尿合成的丸藥。孫悟空并且當面對烏雞國的國王講：“老孫若肯要做皇帝，天下萬國九州皇帝，都做遍了。只是我們做慣了和尚，是這般懶散。若做了皇帝，就要留頭長發，黃昏不睡，五鼓不眠；听有邊報，心神不安；見有災荒，忧愁無奈。我們怎么弄得慣？你还做你的皇帝，我还做我的和尚，修功行去也。”

《西遊記》在語言藝術上有很高的成就。吳承恩善于提煉人民生活中的口語，吸收它的新鮮有力的詞匯，利用它的富有變化的句法，加工成為一種優美的文學語言。《西遊記》的語言具有流利明快、生動詼諧的特點。在人物語言個性化方面，作者獲得了顯著的成績。尤其是孫悟空和豬八戒的語言，帶着很鮮明的性格特征。甚至寥寥數語，也頗見性情。如孫悟空被太白金星領去見玉皇大帝，玉帝垂帘問道：“那個是妖仙？”孫悟空答應道：“老孫便是。”這四個字充分表現了他傲岸不屈的性格和藐視天宮的態度，所以兩旁列隊站立的仙卿都大驚失色。再如在萬壽山五莊觀，唐僧問他的三個徒弟，是誰偷吃了人參果，豬八戒搶先回答：“我老實。不曉得，不曾見。”用“我老實”這句話來開脫自己，只能出于豬八戒之口。此外，作者敘述故事，脈絡清楚，干淨俐落，絕少拖泥帶水之處，也表現了他駕馭語言的能力。

第六章 万历时期文学

第一节 社会經濟、政治和哲学思想 对文学的影响

明代文学到了万历朝(1573—1620)有很大的发展。在詩文方面,有公安派起来对长期統治文坛的复古派发动猛烈的攻势,终于使得它陷入土崩瓦解。公安派清新活潑的文字風靡一时,一扫复古派的烏烟瘴气。戏曲和小说在这个时期也呈现一个繁荣的局面。大批的傳奇产生。湯显祖的《牡丹亭》的出现,标志着明代中叶戏剧发展到了一个高峰。小说的数量也很多,虽然没有像《三国志演義》、《水滸傳》、《西游記》那样的偉大作品,但是却有大量优秀的短篇白話小说,从思想內容到艺术形式,都有一些新的特色。馮夢龙的《古今小说》的編撰工作是在这一时期开始的。《金瓶梅》是文人独力創作而没有經過民間說話人长期加工的第一部长篇小說,这说明长篇小说的发展已到达一个新的阶段。此外,这个时期民歌也是盛极一时,“刊布成帙,举世傳誦”(沈德符《野获編》卷二十五《时尙小令》)。

自嘉靖以来,由于农业和手工业生产水平的提高,社会經濟趋向繁荣。万历初期,張居正为相,采取了許多改良的措施,如

清丈全国土地，实行“一条鞭法”的新税制，大规模兴修水利等。因此当时的社会经济较之嘉靖、隆庆时期又大有发展。东南地区的纺织业部门中，出现了萌芽状态的资本主义性质的生产关系，即雇佣工人来进行生产。据《明实录》神宗卷三六一的记载，苏州的纺织业已有相当大的规模：“染房罢而染工散者数千人，机房罢而织工散者又数千人，此皆自食其力之良民也。”这种社会经济繁荣的局面，为戏曲和小说的发展创造了良好的条件。

城市日见繁荣，市民阶层也就相应地扩大，形成一定的社会力量。小说和戏曲在这时期都拥有更多的读者和观众。万历时出版业很发达，大量刊行小说和戏曲，不少书籍印刷讲究，插图精美，就是为了满足社会上的需要。这也对于创作起了有力的促进作用。一些比较优秀的作品都或直接或间接地反映了广大人民的爱国主义、反暴政、反封建礼教的思想情绪。明显地反映市民阶层的思想意识的是冯梦龙所编撰的《古今小说》和民歌。当时的进步作家无不重视小说戏曲，且有李贽等人进行批点工作，这也是小说戏曲在社会上日益深入人心的一种反映。而且它们也影响着“正统”文学，促使它变化。公安派所作的文体改革是在一定程度上受这种影响。

明神宗（朱翊钧）在位共四十八年。前十年是张居正作宰相，执行了改良主义性质的政策，政治比较开明。张居正死去之后，政局变动很大。朝内党争剧烈，各个集团为了谋取私利，互相攻讦，排除异己。吏治败坏，贪污腐化成为一时风气。神宗是一个爱好荒淫生活的人，他的臣下曾给他上酒色财气四箴，说他四病俱全，非药石所可治。他又是一个残酷的剥削者和暴君，如一位御史所指责的：“好货成癖，御下少恩。”万历二十四年起，他为了扩充内府的库藏，派出大批宦官充任矿监税使，到处搜刮，引起人

民公憤。全國發生“民變”數十起。鳳陽巡撫李三才上疏陳礦稅之害，說得非常沉痛：“陛下愛珠玉，民亦慕溫飽。陛下愛子孫，民亦戀妻孥。奈何崇聚財賄，而使小民無朝夕之安？”（《明通鑑》卷七二）在這種情況下，階級矛盾趨於尖銳。這一時期的文學作品中，小說《封神演義》明顯地帶有“反暴君”的傾向，傳奇《南柯記》和《東郭記》反映了官場的黑暗及知識分子的寡廉鮮恥。在激烈的黨爭中，有些地主階級知識分子不敢面對鬥爭，逃避現實，忘情山水，写出了大量的山水小品文。

當社會矛盾日益尖銳化的時候，統治階級的意識形態不可避免要出現較大的破綻，很自然地會產生所謂“異端”，即從他們內部分化出來的思想上的反對派。明代中葉的左派王學就是這樣的一個社會產物。這一哲學思潮的流派是以王艮為首，承繼了王守仁哲學思想中的某些有積極意義的部分，加以發展。他們猛烈攻擊程朱理學，懷疑傳統的封建教條，反對束縛個性。萬曆時期左派王學最突出的代表人物是李贄，他更公開提出不要以孔子的是非為是非，否定聖賢的權威，主張男女平等，“自擇佳偶”，贊揚《水滸傳》中的“盜賊”為“忠義”，因此被統治階級加上了“異端之尤”的罪名，陷害而死。他的著作被官方下令焚毀。儘管這樣，他的書仍然在流傳。他的弟子汪本鈞在《續刻李氏書序》中說他“一死而書益傳，名益重”。當時的优秀作家，如袁宏道、湯顯祖、馮夢龍都深受左派王學的影響。左派王學雖然未脫唯心主義的範疇，但它的思想和學說的某些部分反映了當時人民的要求，對作家所起的影响是良好的。

萬曆時期，統治階級的墮落腐化由於物質生活的刺激而變本加厲。大官僚、大地主、大商人過着荒淫無耻的寄生生活，他們縱情淫乐的風氣對一般中小地主、中小商人也有所腐蝕。在

这样的情况下，很自然会产生一些猥褻的作品，适合他們的低級趣味。有的作品固然对这些寄生虫作了些暴露，然而另一方面又在津津有味地欣賞这种生活，如《金瓶梅》。統治階級的另一些“卫道”之士則拚命鼓吹封建道德，借以弥补这种創伤，因此也产生了好多宣傳因果报应及“教忠劝善”之作。

第二节 詩 文

(一)李贄。

继“唐宋派”之后起来猛烈攻击复古派并且获得显著成績的，是李贄和受他影响的以袁宗道、袁宏道、袁中道三人为首的公安派。他們所提出的文学主張和复古派針鋒相对，但立論之点和“唐宋派”有很大的差異，某些地方甚至达到原則性的分歧。他們和“唐宋派”的文学主張是建立在不同的思想基础之上的。当时思想界中的一股进步潮流——左派王学給了他們有力的影响，使得他們的文学主張远比“唐宋派”进步，能够提出一些新的东西来。他們的創作在不同的程度上帶有反道学的色彩，对散文的样式作了些发展，开拓了杂文和小品的領域，建立了清新活潑的文風。这就保证了他們能有比“唐宋派”大得多的威力，摧毁复古派的障地，取代其文坛上的統治地位。

李贄(1527—1602)，字卓吾，又字宏甫，号溫陵居士，又号龙湖叟，晉江(今福建晉江)人。他是一位杰出的思想家，为左派王学突出的代表人物。他爱好自由思想，怀疑封建社会傳統的教条，反对把孔子当成偶像，批判正統的程朱道學，揭露假道學的虛伪和丑惡，因此被反动統治階級目为“異端”，誣陷入獄而死。他的著作甚多，重要的有《焚书》、《續焚书》、《藏书》、《續藏

书》等。他評点过許多小說戏曲，如《水滸傳》、《三国志演義》及《琵琶記》、《幽閨記》、《紅拂記》等都有他的評本。他的书在明代曾被焚毀过两次，但屢禁而不能絕，仍然風行一时。

李贄的文学主張主要見于《焚书》中的《童心說》一文。他认为：

天下之至文，未有不出于童心者也。苟童心常存，則道理不行，聞見不立，无时不文，无人不文，无一样創制体格文字而非文者。詩何必古选？文何必先秦？降而为六朝，变而为近体，又变而为傳奇，变而为院本，为杂剧，为《西廂曲》，为《水滸傳》，为今之举子业，皆古今至文，不可得而时势先后論也。

“詩何必古选？文何必先秦？”这是針對复古派的主張而提出的。在他看来，文学作品并非愈古愈好，文学在变化和发展中不断地出現好作品。他把小說和戏曲的地位抬得很高，把《西廂記》和《水滸傳》同列入“古今至文”，这是了不起的見解，为“唐宋派”所望尘莫及。他对文学現象的解釋是唯心的，把好的文学作品都看成是“童心”的产物。所謂“童心”，据他讲，就是“真心”，“若失却童心，便失却真心，失却真心，便失却真人”。这种理論和王阳明“致良知”的哲学思想有一定联系。

“唐宋派”认为“文特以道相盛衰”，道盛則文盛，好的文学作品都是充分闡发了“道”，要求作家重視儒家的經典即所謂“六艺之学”，在写作时“必本乎道”。李贄的“童心說”則认为天下至文出乎童心，要求作家“护此童心而使之勿失”，有了童心就能写出好作品，用不着什么“道”，“吾因是而有感于童心者之自文也，更說什么六經，更說什么《語》《孟》乎？”它們是两种对立的观点，“童心”的提出是和“道”相对立。因此李贄在《童心說》里对道学大加攻击，甚至认为“六經、《語》、《孟》，乃道学之口实，假人之淵

藪也，斷斷乎其不可以語于童心之言明矣。”“童心說”虽然是唯心主义的文学观点，但它在当时的条件下，无疑起了“反复古”及“反道学”的积极作用。

李贽还有一些好的文学见解。他是第一个给予《水浒传》以高度评价的人，称这部小说是“发愤之所作”（《忠义水浒传序》）。他认为文学作品应该抒发人们对黑暗现实的愤懑和不平，并且主张创作要有激情，反对无病呻吟：

且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许多无状可怪之事，其喉间有如许多欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处。蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之垒块，诉心中之不平，感数奇于千载。既已喷玉唾珠，昭回云汉，为章于天矣。遂亦自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自止。宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏于名山，投之水火。

——《杂说》

这段话又可为他自己的写作态度写照，他正是以其锋芒毕露的文字，使得反动统治阶级对他“切齿咬牙，欲杀欲割”，务必置之死地而甘心。

他的文集里面虽有一些内容无甚可取的谈禅文字，但也有不少见解精辟的优秀的杂文。尽管在题目上还标着“论”、“序”、“跋”、“记”，甚至是采用书信的形式，可是实质上它们的内容已符合于我们现代“杂文”的概念。李贽亲手编定自己的《焚书》时，将这些文字（书信除外）均列入“杂述”一类。在这些文章里，作者往往是由一两件事情引起感想，进而阐发自己对某些问题的见解。有长篇大论，也有短小精悍的随笔。他所使用的文学语言浅近明白，几乎不用典故，不装腔作势，并且采用民间俗语，

在复古之风很盛的时候显得非常突出。

李贽文章的特色在于见解大胆，敢于反对封建社会传统的教条，对道学家的攻击火力甚强，揭露出他们丑恶的灵魂，文字泼辣，痛快淋漓，有鼓动的力量，长于分析，时有警句。比如在《因记往事》一文里，他称赞当时横行闽广海上的林道乾，说他“称王称霸，众愿附之，不肯背离，其才识过人，胆气压乎群类，不言可知也”，并且指出这些人物产生的社会原因：“唯举世颠倒，故使豪杰抱不平之恨，英雄怀罔措之戚，直驱之使为盗也。”在《五死》一文里，他把楚国的伍子胥和汉朝晁错的死，看作“不知其君，其名曰不智”。在《又与焦弱侯》的信里，他对知识分子作了无情的揭露：“名为山人而心同商贾，口谈道德而志在穿窬。”发表这些意见，在封建社会里是要有很大勇气的。

这里举一篇短文《题孔子像于芝佛院》为例，可以看出他的文章在内容和形式上的特色：

人皆以孔子为大圣，吾亦以为大圣，皆以老、佛为异端，吾亦以为异端。人人非真知大圣与异端也，以所闻于父师之教者熟也；父师非真知大圣与异端也，以所闻于儒先之教者熟也；儒先亦非真知大圣与异端也，以孔子有是言也。其曰“圣者吾不能”，是居谦也。其曰“攻乎异端”，是必为老与佛也。

儒先臆度而言之，父师沿袭而诵之，小子朦聒而听之。万口一词，不可破也；千年一律，不自知也。不曰“徒诵其言”，而曰“已知其人”，不曰“强不知以为知”，而曰“知之为知之”。至今日，虽有用，无所用矣！

余何人也，敢谓有目；亦从众耳。既从众而圣之，亦从众而事之，是故吾从众事孔子于芝佛之院。

还不到三百字，意思说得酣畅。他把造成人们“皆以孔子为大

圣”的真正原因层层剥出，并且引用了孔子的话来形容盲从者的昏聩，弥见风趣。末段故作反语，深致讽刺。全篇短小精悍，文笔辛辣，类似锋利的匕首，是很好的杂文。

李贽的评点小说的工作具有开创的意义。他是第一个评点长篇小说的人，曾评点过《三国志演义》和《水浒传》。后者有他的两个评本，一是一百回的《批评忠义水浒传》，一是一百二十回的《批评忠义水浒传全书》。他的批评有助于作品思想意义的阐明以及人物性格的解释，并且启发读者注意现实生活。

他批点武松打虎一段，写道：“武松视虎如蟻，后来梁山一班好汉视童、蔡鞏为虎而冠者也，所以急欲以景阳几拳与之。”（《批评忠义水浒传》第二十三回）把统治阶级的代表童贯和蔡京比作吃人的老虎，把参加农民起义的梁山好汉看作专打这些“老虎”的英雄，很有蔑视敌人的气概。他批点李逵打死殷天锡一段，写道：“我家阿逵，只是真性，别无回头转脑心肠，也无口是心非说话，如殷天锡横行，一拳打死便了，何必誓书铁券。柴大官人到底有些贵介气，不济！不济！”（《批评忠义水浒传》第五十二回）把李逵和柴进的性格作了对比，赞美李逵的爽快和有气魄，嘲笑柴进的迟疑及对“誓书铁券”抱有幻想。对《三国志演义》中的马谡，他在评点时也深致嘲笑：“马谡妄自尊大，一味胡塗，一味自是，及到魏兵围定，莫展一筹，惟待救兵而已。极似今时说大话秀才，平时議論凿凿可听，孙吴不及也，及至临事，惟有缩颈吐舌而已，真可发一大噱也。”（《批评三国志演义》第九十五回）他联系到现实生活中同类型的人物。这种对长篇小说的评点，是中国文学批评中的一个新的样式，具有使文学批评群众化的特点。它在以后得到了发展，如金圣叹的评《水浒传》，脂砚斋的评《红楼梦》。

(二)公安派。

在文学上受到李贄直接影响的是大張“反復古”旗幟的公安派，它的代表人物有袁宗道、袁宏道及袁中道兄弟三人。由於他們是湖北公安人，世稱“公安派”。袁宗道(1560—1600)，字伯修，有《白蘇齋集》。袁宏道(1568—1610)，字中郎，有《袁中郎全集》。袁中道(1575—1630)，字小修，有《珂雪齋集》。他們之中袁宏道成就最大，他自稱“掃時文之陋習，為末季之先驅，辨歐韓之極冤，搗鈍賊之巢穴”，在反復古的鬥爭中是一員主將。據他的弟弟袁中道的記載，他的文學主張的建立是受了李贄的影響：“先生(袁宏道)既見龍湖(李贄)，始知一向掇拾陳言，株守俗見，死於古人語下，一段精光，不得披露；至是浩浩焉，如鴻毛之遇順風，巨魚之縱大壑，能為心師，不師於心，能轉古人，不為古轉，發為語言，一一從胸襟流出。”(《妙高山法寺碑》)李贄對他期望甚為殷切，許以為“英靈男子”，將來能夠繼承他的事業。

三袁的成就是在文學方面。他們提出了和復古派針鋒相對的文學主張，有力地駁斥了復古派的種種謬論。在文學發展觀上，他們認為文學是隨著時代發展的，各個時代的文學都有其自己的特色，不應該厚古薄今。袁宏道在《叙小修詩》一文中說：“秦漢而學六經，豈復有秦漢之文？盛唐而學漢魏，豈復有盛唐之詩？唯夫代有升降，而法不相沿，各極其變，各窮其趣，所以可貴，原不可以優劣論也。”他在好多文章里反復闡述這一論點，發出“古何必高？今何必卑？”的呼聲。在創作觀上，公安派反對摹擬。既然文學是隨著時代而發展，那么就完全不必要摹擬古人。袁宏道在《與江進之》的信里談出了他們的見解：“古不可優，後不可劣。若使今日執筆，機軸尤為不同。何也？事人物態，有時

而更，多音方言，有時而易，事今日之事，則亦文今日之文而已矣。”他猛烈攻擊了當時文人中的復古之風，指出復古事實上就是抄襲，“剽竊成風，萬口一响”（《敘美陸二公同選稿》），“棄目前之景，摭腐濫之辭”（《雪濤閣集序》）。袁宗道在《論文》中說得好：“然其病源則不在模擬，而在無識。若使胸中的有所見，苞塞于中，將墨不暇研，筆不暇揮，兔起鶻落，猶恐或逸，況有閑力暇晷，引用古人詞句耶？”復古派的根本弱點在於沒有自己的見解，文章的內容空洞無物，不得不借助於古人詞句來裝點門面。

公安派在創作上所提出的口號是“獨抒性靈，不拘格套”。這就是要求文學充分表現作者的個性，反對復古派在文學表現方法上所定下的種種清規戒律。他們認為“出自性靈者為真詩”，好詩好文，都是“任性而發”，“一一從自己胸中流出”。這種文學主張在當時起了一定的“反復古”、“反道學”的積極作用。因為在他們看來，人的個性是多種多樣的，“性之所安，殆不可強，率性而行，是謂真人”（袁宏道《識張幼于箴銘後》），而文學有表達這種多種多樣個性的權利，所以袁宏道在《叙小修詩》一文中肯定了詩可以“若哭若罵”，可以怨而傷，可以寫得很露骨。“但恐不達，何露之有？”這種提法對傳統的“溫柔敦厚”的詩教是一種反抗。他們主張用一種平易近人的文學語言來寫作，不用什麼典故，采入大量俗語，“寧今寧俗，不肯拾人一字”。在這方面他們自己認為是接受了元稹和白居易的傳統。他們的努力對當時文體的解放功勞甚大，公安派的詩文曾經風行一時，成為摹仿及學習的對象。

公安派在文學主張上和李贄有許多相似之處。“性靈說”顯然是“童心說”的變化和發展。三袁在文學語言上的主張，早已為李贄在實踐中所證明過。對通俗文學的推崇，也是他們的共同之點。袁宏道對《水滸》也評價很高，他說在《水滸》的相形之

下，“六經非至文，馬遷失組織”（《听朱生說水滸傳》），并把关汉卿、罗贯中和司馬迁并列为“識見极高”之人。李贽反对复古派盲目崇古时矯枉过正，把八股文的地位抬高了，袁宏道也是跟着如此。但是李贽和公安派三袁仍然有着显著的区别。三袁的诗文的思想内容有很大的弱点。这一方面是由于“性灵說”发展了“童心說”中的唯心观点，对于写作产生了明显的恶果，另一方面，也是主要的方面，由于三袁没有具备像李贽那样的进步思想，而表现为消极避世，追求闲适。

“性灵說”把文学不是看作表现生活，而是看作表现抽象的“性灵”。公安派的作家江进之在为袁宏道的《敝篋集》所作的序上，把创作方法说得非常神秘，“灵窍于心，寓于境。境有所触，心能摄之；心所欲吐，腕能运之……以心摄境，以腕运心，则性灵无不毕达。”他一味强调作者的主观方面，即所谓“心”。袁中道在《中郎先生全集序》中称赞袁宏道的功绩，说是在他影响下，“天下之慧人才士，始知心灵无涯，搜之愈出，相与各呈其奇，而互穷其变，然后人人有一段真面目溢露于楮墨之间”。把创作之源归之于“心灵”，“心灵无涯，搜之愈出”，这是露骨的唯心观点。在它的指导下，文学的题材越来越狭小，作家的灵感越来越枯竭，终于不得不求助于所谓“韵”和“趣”，走上了魔道。

当然，更重要的是三袁对待现实的态度决定了他们的写作倾向。在当时官官擅权、政治腐败、朝内党派斗争剧烈的环境中，他们由于地主阶级知识分子本身的软弱性，不敢参加斗争，又不愿同流合污，想置身于是非之外，于是退守田园，忘情山水，以此来麻醉自己。袁宏道在给他的老师冯琢庵的信里就曾说到：“时不可为，豪杰无从着手，真不若在山之乐也。”李贽的惨死，给了他们很大的打击，他们更加畏缩了。袁中道在为李贽而写的

《李溫陵傳》中說，“其人不能學者有五，不願學者有三”，有一條是“公(李贄)直氣勁節，不為人屈，而吾輩怯弱，隨人俯仰”。看來，這是說到了自己的痛處，也是公安派作家普遍的思想弱點。

然而，現實總是不容易忘却的。因此，他們的作品中也時見憤懣之語。最典型的是袁宏道的七言古詩《顯靈宮集諸公以城市山林為韻》第二首：

野花遮眼酒沾涕，塞耳愁听新朝事。邸報東作一筐灰，朝衣典與栽花市。新詩日日千余言，詩中无一忧民字。旁人道我真瞶瞶，口不能答指山翠。自从老杜得詩名，忧君爱国成儿戏。言既无庸嘿不可，阮家那得不沉醉？眼底濃濃一杯春，懶于洛阳年少泪。

除少数作品(如《索逋賦》、《猛虎行》、《竹枝詞》等)而外，公安派中最有名望的作家袁宏道的確如他所自稱的“詩中无一忧民字”。他的散文也是如此。他們的作品大都缺乏深厚的社會內容，局限于描寫自然景物及身邊瑣事，抒發“文人雅士”的情怀，表現地主階級文人的閑情逸致。比較好的是那些反對作官、反對道學氣的文字以及一些清麗的山水小品。袁宏道在這方面成就較高。他十分厭惡作官，甚至認為“官實能害我性命”。固然這在相當程度上還是從個人出發，但對官場生活作了一定的揭露，如他在詩中說：

一作刀筆吏，通身埋故紙。鞭笞慘容顏，簿領枯心髓。奔走疲馬牛，跪拜羞奴婢。復衣炎日中，赤面霜風里。心若捕鼠貓，身似近螻蟻。舉眼尽无欢，垂头私自鄙……

——《戲題齋壁》

他對道學氣的攻擊常常使用一種幽默的筆調，揶揄備至。他的游記具有相當高的描寫能力，文筆秀逸。像《初至西湖記》、《晚游六橋待月記》、《虎丘》、《天池》、《五泄》、《天目》、《滿井游記》等

篇，都是写得好的散文。可举《晚游六桥待月記》为例：

西湖最盛，为春为月。一日之盛，为朝烟，为夕嵐。今岁春雪甚盛，梅花为寒所勒，与杏桃相次开发，尤为奇观。石簣数为我言：“傳金吾园中梅，張功甫玉照堂故物也，急往观之。”余时为桃花所恋，竟不忍去。湖上由断桥至苏堤一带，綠烟紅霧，弥漫二十余里。歌吹为風，粉汗为雨，罗紉之盛，多于堤畔之草，艳冶极矣。然杭人游湖，止午、未、申三时，其实湖光染翠之工，山嵐設色之妙，皆在朝日始出，夕春未下，始极其濃媚。月景尤不可言，花态柳情，山容水意，別是一种趣味。此乐留与山僧游客受用，安可为俗士道哉！

公安派正是以这种清新活潑的文字，解放了文体，“一扫王（世貞）、李（攀龙）云雾”（《公安县志·袁中郎傳》），打垮了复古派在文坛上的死气沉沉的統治。他們对散文的发展也作出了一定的貢獻，开拓了小品的領域，丰富了表現的方式。但是由于他們思想的局限性，作品缺乏深厚的社会意义，終嫌格局不大。其末流更走向追求生活中的情趣，玩物丧志，把文学当作了小摆设品。袁宏道的《瓶史》与《觴政》已开其端，这一方面的影响是不好的。

（三）竟陵派。

在公安派势力大張的时候，文坛上出现了另一个異軍突起的流派。它的代表人物是鍾惺和譚元春。鍾惺（1572—1624），字伯敬，有《隱秀軒集》。譚元春，字友夏，有《譚友夏合集》。他們都是湖北竟陵人，被称为“竟陵派”。两人共同編选过《古詩归》及《唐詩归》，曾風行一时。在文学主張上他們反对复古派的机械摹拟古人詞句，提倡抒写“性灵”，和公安派有共同之处。就这点来看，有它的一定的进步意义。可是他們所提倡的“性灵”

比公安派来得狭隘，只承认表现了“幽情单绪”、“孤行静寄”的作品才是“真有性灵之言”。假如说公安派的创作之中还不时有愤懑之语，有对道学家的嘲弄，有自由旷达、反对礼法束缚的一面，那么，在竟陵派的作品中几乎看不见这些，我们所看到的只是作家孤僻的情怀，对现实的淡漠，在那里冷静地观赏自然，自得其乐。竟陵派把这一切美化为“孤怀”、“孤诣”，并且夸耀说：“我辈诗文到极无烟火处。”其实是比公安派更消沉，更脱离现实。作品内容更加苍白空虚。

他们反对公安派平易近人的文风，认为是“俚俗”，而大力提倡一种所谓“幽深孤峭”的风格。在他们看来，这样的风格才能充分表达那种“孤怀”、“孤诣”的内容。为了造成这样的风格，他们不惜用怪字、押险韵，把不同的句子构造形式凑在一起，故意破坏语言的自然之美，所以他们的作品念起来信屈聱牙，意义费解。

像钟惺的《西陵峡》一诗就是典型的例子：

过此即大江，峡亦终于此。前途岂不夷，未达一闻耳。辟入大都城，而门不容軌。虎方错其牙，黄牛喘未已。舟进却湍中，如狼蹙其尾。当其险夷交，跳伏正相踣。回首黄陵没，此身才出甌。不知何心魂，禁此七百里。梦者入铁圈，醒犹忘在几。頼兹历奇奥，得悟垂堂理。

竟陵派的作品虽然被他们自己标榜为“幽深孤峭”，给人的印象却是“刁钻古怪”。如谭元春的诗句：“鱼出声中立，花开影外穿”（《太和庵前坐泉》），“篷底坐僧全幅画，篙边访弟数家幽”（《移航至河同刘济甫开子寒碧弟远韵拟陶月泛》），钟惺的诗句：“树无黄一叶，云有白孤村”（《昼泊》），“竹半夕阳随客上，岩前积气待人消”（《虎丘访章眉生看残雪作》），都刻意追求新奇，结果弄得似通非通。他

們的散文大都支离破碎，文气不暢。只有少数較為可取，如譚元春の《游南岳記》及《再游烏龙潭記》。前一篇写出了祝融峰頂の云海奇观，后一篇描繪了烏龙潭上的大雷雨。作者具有一定的描写能力，用文字表現了那种大自然的壮美。

第三节 戏剧

万历时期的戏剧創作相当繁荣，尽管杂剧創作越来越萧索，但是傳奇大量产生，形成一个創作高潮。这个高潮中的代表人物是列入文学史上杰出作家队伍的湯显祖，下面另有专章叙述。

这时候的傳奇形式較前一时期有更多的变化。有的长篇巨制竟鋪衍至一百出，如郑之珍的《目連救母劝善戏文》。有的剧作却又短至十余出，如高濂的《賦归記》和《陈情記》。有的作者采用自傳体叙述个人历史，如朱期的《玉丸記》。有的作者用短篇故事集的形式，把几个描写不同故事的短剧（只有两出至四出）放在一起，以开場的末色作报幕式的联系，如沈璟的《博笑記》。至于在音乐方面杂用北曲和南曲的牌調以至于大量吸收民歌和創造新調，在語言方面使用方言口語以至于駢儷經史之文，則更是屢見不鮮的情况。就內容来讲，不少傳奇作家写了大量以爱情为主要內容的作品，如孙柚写卓文君故事的《琴心記》，王玉峰写王魁和敫桂英团圆的《焚香記》等都是。有的作家企图在爱情題材的作品中表現較丰富的社会內容，如朱鼎的《玉鏡台記》，写的是溫嶠和刘潤玉夫妇的悲欢离合，可是和元代关汉卿的《溫太真玉鏡台》杂剧以及稍后的范文若的《花筵賺》傳奇有很大的不同，他把人物的命运和国家社会的命运联系起来。表現了

爱国思想的剧本在这一时期中也产生了不少，如吾丘瑞写晋代陶侃力挽危局的《运甓记》，张四维写韩世忠抗金的《双烈记》等，都在当时颇为流传。更值得注意的是一些描写明代的政治事件，爱憎强烈、褒贬分明的作品。它们的产生是由于社会的要求和作家对现实的关心。例如：歌颂正直和爱国人士的作品有写海瑞的木石山人的《金环记》，有写于谦的叶泰华与吴怀绿合作的《金杯记》，有写沈炼的史槃（1531？—1623？）的《忠孝记》和佚名的《壁香记》。反映抵抗外侮的剧本有沈应召的《去思记》写王铁的抗倭，夏□□的《大刀记》写刘綎的御虏。尽管许多作品由于清代的禁毁没能保存下来，但是这些剧作家在相沿成风的才子佳人的内容之外，能够面对现实，写出这些作品，在当时是开创了一个新局面的。

还有些作家创作了一些以民间喜闻乐见的故事为内容的剧本，如许自昌的写宋江故事的《水滸记》，佚名的描写刘备三请诸葛亮的《草庐记》，佚名的写包公断真假金牡丹故事的弋阳腔剧本《鱼篮记》等。

这个时期也有不少宣扬陈腐的封建道德和荒诞的迷信思想的作品。如佚名的《四美记》，描写蔡端明孝行感天，南海观音和鲁班神都来帮助他造洛阳桥，主要意旨是“教忠劝善”；老名士王穉登（1535—1612）的《全德记》，歌颂竇禹钧“积德多子”，充斥着陈腐的说教。专替宗教迷信进行宣传的作品如佚名的《香山记》，写观音行传以弘化佛法，苏元儒的《梦境记》，写吕岩归真以阐扬道术；释智达写净土三祖故事的《归元镜》，则以护法神韦馱“传灯总叙”代替“副末开场”，告诫“见闻诸善人，切莫认为戏”，其创作意图更是昭然若揭了。这类作品是这个时代戏剧创作中的一股逆流，起了麻痹人民的作用。

在傳奇創作的繁榮情況下，出現了一些專門探討戏曲音律的著作，這些著作又反過來影響到傳奇創作。正是著重在音律問題上，出現了臨川湯顯祖和吳江沈璟的不同見解，在中國戲劇史上被叫做“臨川派”和“吳江派”的对立。當時王驥德在《曲律》中把這兩種不同主張說得很清楚：“臨川之于吳江，故自冰炭。吳江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫鋒殊拙；臨川尚趣，直是橫行，組織之工，几與天孫爭巧，而屈曲聲牙，多令歌者辭舌。”這種對立的态度，除了說明一個注重文采而比較忽視音律，一個過分講究音律而忽視文采外，還反映了在當時相當流行的、崇尚昆山腔而排斥其他聲腔的風氣^①。當時在湯顯祖家鄉江西一帶流行的傳奇聲腔主要是海鹽腔，還有由弋陽腔演變出來的樂平調和青陽腔。湯顯祖和唱海鹽腔的藝人比較熟悉，經常接觸。海鹽腔是由浙江傳入江西的。湯顯祖自己說他不是“吳越通”，寫的劇本在音律上不免會有毛病^②，而從崇尚昆山腔並且圍守昆山腔嚴格規範的沈璟、王驥德等人看來，那當然更是“屈曲聲牙”了。

協律固然是傳奇創作的一個重要環節，但不是根本的問題。就是從昆山腔角度來看，湯顯祖的作品也并非完全不協律，更重要的是它們的思想和藝術成就遠遠超過了沈璟和吳江派其他作家。湯顯祖成為文學史上的一位傑出作家；沈璟的嚴格的協律主張在當時雖有較大影響，但他的作品的成就卻較為一般。

① 由於昆山腔的抑揚動听的優點，加之這一時期的傳奇作家大都是江浙人，他們把昆山腔尊為“正聲”，稱其他聲腔為“雜調”。

② 參見《玉茗堂文集》卷四《宜黃縣戲神清源師廟記》；《玉茗堂尺牘》卷四《答凌初成》。

(一)沈璟及吳江派作家。

沈璟(1553—1610)，字伯英，号宁庵，别号詞隱，苏州吳江(今江苏吳江)人。曾任兵部职方司主事、考功員外郎等官职，后来辞官回乡，家居三十年，专心摩研詞曲，尤其注意音律的探求。他写有傳奇十七种，今存《义俠記》、《紅蕖記》等七种。

沈璟主張戏曲語言本色，但更重要的是讲求音律。他在論曲的〔二郎神〕套曲里說：“名为乐府，須教合律依腔，宁使时人不鉴赏，无使人撓喉捩嗓。”又曾說：“宁协律而調不工，讀之不成句，而謳之始协，是曲中之工巧。”(王驥德《曲律》)他为了更深入广泛地貫徹自己的主張，曾整理过蔣孝的《南九宮十三調曲譜》，写了《論詞六則》、《唱曲当知》、《正吳編》，还考訂过《琵琶記》的曲譜。他的主張在当时也曾得到不少人的支持，形成了势力和影响都很大的吳江派。正由于他过分追求音律，束縛了思想，他的戏剧創作并不出色。

沈璟也并非不注意戏曲的内容。他在《埋劍記》第一出里說过“作劝人群”的創作意图；吕天成在《义俠記》序中也說：“先生諸傳奇，皆主風世。”这里所謂“風世”和“作劝人群”都是从維護封建秩序出发的。

沈璟的名作是《义俠記》。这本傳奇的主题基本上符合《水浒传》武松故事的精神，較為真实地描写了武松、柴进等被逼上梁山的始末。第四出“除凶”到第十八出“雪恨”，描写武松从打虎到杀西門庆，是全剧中精彩的部分，勾画出了武松的英雄面貌。但对梁山人物描写也有歪曲的地方，如第十五出写时迁怕惹“人手多”的張百万家和“势力大”的魏乡宦家，却去偷盜“只有两个女人在內”的賈媽媽家。这就把时迁歪曲成一个穿窬小窃。作

者在武松身上塗飾了不少封建道德色彩，寫他的妻子賈氏一心守貞行孝，也大大削弱了劇本的積極意義。《義俠記》語言比較樸實，但情節結構平鋪直敘，缺乏引人入勝的高潮描寫。

和沈璟同時而又受他影響較大的戲劇家，有呂天成、卜世臣、王驥德和葉憲祖。

呂天成（1577？—1614？）所寫的戲劇沒有流傳下來。他的《曲品》一書，評論了明初至萬历年間的傳奇和散曲作家、作品，提供了不少研究明代戲劇的資料。卜世臣有《冬青記》傳世。葉憲祖（1566—1641）的雜劇《罵座記》寫田蚡的驕橫，灌夫的正直剛強，栩栩有生氣。他的《鸞鏡記》等傳奇比較一般。王驥德（？—1623）是吳江派的中堅人物，著有《曲律》，詳細論述了作曲的方法，有精辟的見解。他的劇作《男王后》則無甚特色。

吳江派的幾個作家創作成就都不高。他們極力講究音律，雖給舞台演出提供了便利條件，但也束縛了作家的思想和才能。他們雖也主張戲劇作品要“風世”，但他們的作品大都缺乏動人的內容。他們中間大部分人的“語言本色”的主張和實踐，卻動搖了當時追求駢儷、堆砌詞藻的浮華文風，這倒是一個功績。

（二）高濂、周朝俊和孫鍾齡。

在這一時期眾多的作家中，高濂、周朝俊和孫鍾齡在當時沒有很大名聲，但他們卻因各自寫了一個比較優秀的劇本而得到人們的稱贊。

高濂，字深甫，號瑞南，生卒不詳，杭州錢塘（今浙江杭州）人。有《芳芷樓詞》、《遵生八牋》等著作。傳奇三種，《玉簪記》是成名作，寫書生潘必正和女道士陳妙常的愛情故事。陳妙常（俗名嬌蓮）本是大家閨秀，兵荒馬亂中進了女貞觀修行。最初她表

現了皈依宗教的一片誠心，然而当她遇見了潘必正后，松舍清灯和云堂钟鼓再不能压住她的“凡心”，终于和潘必正私会定情，完全丢棄了她一度執着的“道心”。剧中“茶叙”、“琴挑”、“偷詩”等出比較細膩地描写了陈妙常青春覺醒的过程。“姑阻”、“秋江”等出更生动地描写了她对待爱情的熾热和執着态度。陈妙常性格的变化，表現出了青年男女的爱情之火燒毀宗教的不合人情的禁欲信条的过程，剧本也正在这样的意义上歌颂了爱情与青春。

周朝俊，字夷玉，生卒不詳，宁波鄞县（今浙江宁波）人。著有傳奇十余种，今存《紅梅記》一种。这个作品也是描写青年男女的爱情故事，但它并不像《玉簪記》那样头緒单一，它写了裴禹和李慧娘的爱情，又写了裴禹和卢昭容的婚姻經過。其間虽以賈似道对李、卢的迫害貫穿，但总觉这两組故事可以彼此独立成篇，串連一起造成結構松散、关目蕪杂的毛病。而且裴、卢故事流于才子佳人老套，并无特色；倒是裴、李爱情写得精采动人。李慧娘是賈似道的侍妾，以偶然的機會，邂逅裴禹，有了愛慕之念。因这一念痴情，她被賈似道杀死，并被割下了头顱向其他姬妾示儆。在“杀妾”一出，作者写賈似道的阴險毒辣手段令人发指，同时描写的李慧娘惊愕悲憤的情狀又足以使人酸鼻。

李慧娘一身虽死，愛情不泯，她的游魂终于和裴禹結合。“幽会”描写李慧娘的游魂去見情人，唱出：“賊子呵道俺殘魂只索把花根傍，那知又向人間魅阮郎。”說明了暴力可以扼杀她的生命，但不能扑灭她心中的愛情。这是积极的浪漫主义手法。

作者还描写当賈似道企图謀害裴禹时，李慧娘的游魂保护着情人脫难；当賈似道拷打众妾，追問是誰放走裴禹时，她又挺身而出，光明磊落地承认是她放走了裴秀才，还以挑衅的口吻說明她曾和裴禹“欢会在西廊下”。这些动人的描写构成了在近代

剧坛较为流行的“脱难”、“鬼辩”等出的情节。作者在“鬼辩”里进一步刻划了李慧娘的反抗性格后，结束了这个富有浪漫主义色彩的故事。“鬼辩”以后，那就纯粹是使人乏味的裴禹和卢昭容的爱情故事了。

孙鍾龄，字仁孺，著有傳奇两种——《东郭記》和《醉乡記》。前者是有显著特色的諷刺剧，作者用借古喻今的手法，尽情地諷刺和鞭撻了为追求富貴利达而道德淪亡的人們的种种卑劣行徑，也抨击了官場的黑暗和腐敗。作品的主角齐人，他和淳于髡、王驩等都是一貧如洗、日不聊生的流浪汉。穷迫之下，加之看到“当今之日，賄賂公行，廉耻道尽”，就分头出去謀取富貴。齐人先用欺騙手段把一对姐妹占为妻妾，过着荒淫的生活；同时整天在郊外向祭坟的人乞討殘羹冷酒度日，回家却又吹嘘赴了豪門盛宴。最后他靠了謀到官职的淳于髡的帮助，进入官場，居然显赫一时。淳于髡和王驩是用諂媚和行賄手段得到官爵的。作者对这种种丑行作了較充分的暴露，从而突出了他們的寡廉鮮耻的面目。作者还描写齐人和王驩在做官后相互陷害、排斥，进一步刻画了官場的腐敗、营私結党等等丑恶現象。

在作者笔下，这群人物所处的社会是一片黑暗，遍处污浊。剧本中出現的唯一不和当时世風同流合污的人物是陈仲子，但他又是那样迂闊无能，作者也諷諷了这种无济于世的“清廉腐汉”：齐人的妻妾受了欺騙而不觉悟，虽然看到自己的“良人”在郊外“乞墦”而“相泣于中庭”，然而一旦齐人得官，終是欢笑呵呵，自夸“这郎君嫁得堪人賀”。作者对这种所謂“儿女深情”也作了嘲笑。

这种种描写使剧本成为一幅展覽名利場中人物丑态的絕好图画。只是作者偏重在以笑罵的态度来作暴露和抨击，未能对

人物性格作冷靜而深入的解剖。因此对当时现实批判的程度也就显得还不够深。

(三)其他作家。

高濂、周朝俊和孙鍾齡以前,在当时文坛上較為活跃的剧作家有汪廷訥、梅鼎祚、徐复祚、陈与郊和王衡等。其中以徐复祚的創作成就为最大。

汪廷訥和梅鼎祚都是湯显祖的朋友。汪廷訥写的傳奇和杂剧共十九种,他的有名作品是喜剧《獅吼記》,描写嫉妒成性的妇女丑态。梅鼎祚(1549—1615)只写了三个剧本,其中《玉合記》是本諸唐代傳奇小說《柳氏傳》改編的,一向被认为是自《香囊記》以来的騷麗派的代表作,剧中人物無論男僕女婢,莫不駢四儷六,出口成章。徐复祚批評为:“逞其博洽”,“使聞者不解为何語”。

徐复祚(1560—1630以后)是苏州常熟(今江苏常熟)人,傳奇有《紅梨記》等三种,杂剧有《一文錢》等两种。《紅梨記》描写赵汝州和謝素秋的爱情故事。前半部写赵、謝相互慕名,以詩訂交,但因奸人阻撓和遭受兵乱,一直未能見面。相思之情和忧国之念,写来頗为动人。后半部对赵汝州的性格写得有些浮滑,損害了剧本的歌頌堅貞爱情的主题。《紅梨記》在情节結構上頗有特色,第二出中男女主角就以詩定情,但到第十九出两人才第一次当面对話,而这时謝素秋又隱瞞了自己的本来身分。直到第二十九出(全剧共三十出),才真相大白。这里显出作者安排情节的苦心,它使剧本更富有戏剧性。《紅梨記》的語言很精煉,曲辭也有很多写得很优美。它极得同时代人、《元曲选》的編者臧懋循的激賞。

徐复祚的杂剧《一文錢》共六折，刻画守財奴卢至的怪吝性格相当深刻，对于剝削者的本质有所揭露，惟結以釋迦点化，終成正果，未免削弱了作品的社会意义。

这个时期的剧作家中，以創作杂剧見长的有陈与郊和王衡。陈与郊(1545?—1612?)作杂剧五种，其中《昭君出塞》和《文姬入塞》都是一折的短剧，描写人物心理頗見貼切，是这时期寂寥的杂剧創作中的較好作品。至于他的《鈴痴符》四种傳奇，大都是改訂別人作品，未見出色。

王衡(1560—1609)写了四个杂剧，今存三种。《郁輪袍》写王維应試但凭学識，不为王侯势焰所屈的故事。描繪世态，意有所向。《真傀儡》写杜衍致仕之后，策蹇村游，观傀儡戏于市井間，受人凌辱而无忤。后来敕使宣召，杜衍以无朝服，竟假傀儡衣冠受命。对統治阶級的諷刺是很明显的。

陈与郊、王衡的杂剧虽然都有一定成就，但并不能挽回这种戏剧样式的冷寂的創作局面。这种局面到了明末都未能改变，那时在剧坛上流行的主要戏剧样式还是傳奇，作家則大都是“临川派”和“吳江派”的傳人或私淑者。

第七章 《金瓶梅》和其他长篇小说

第一节 长篇小说的繁荣

自嘉靖时期起，适应着广大人民群众的要求，同时也是由于印刷技术的进步和一些文人的提倡，长篇小说有着不断的创作和出版的机会；到了万历时期，虽然没有出现伟大的作品，却以众多的数量逐渐形成了一个繁盛的局面。其中最优秀的作品是《金瓶梅》。

当时大量出现的长篇小说约可分为四类。

第一类是历史演义小说。

历史演义小说出现的数量最多。它们大抵是仿效《三国志演义》而作，用通俗的语言，演叙历史上的人物事迹。这方面有名的作品计有余邵鱼的《列国志传》，甄伟的《西汉通俗演义》，谢韶的《东汉通俗演义》，无名氏的《续编三国志后传》，杨尔曾的《东西晋演义》，熊大木的《唐书志传通俗演义》、《南北两宋志传》、《大宋中兴通俗演义》，纪振伦的《杨家府通俗演义》，无名氏的《云合奇踪》、《英烈传》、《承运传》，孙高亮的《于少保萃忠全传》等等。从作品所演叙的时代来看，上自春秋战国，下至明初，几乎构成了一幅完整的历史谱系。

这类小说的代表作当推熊大木的《北宋志傳》。熊大木，字鍾谷，福建建阳人。他是一家书坊的主人，编写了不少的历史小说，其中以《北宋志傳》最受讀者欢迎。它采用了大量的民間傳說，文笔朴素，情节动人。全书具有强烈的爱国主义思想。从楊令公撞死在李陵碑下，直到十二寡妇征西，通过楊家的世代忠勇，反映了我国人民的爱国主义热情和坚韧不拔的斗争精神。楊六郎部下两員猛将孟良、焦贊的形象写得比較生动。他們有着草莽英雄的本色，快人快語，性格豪放，使讀者感到可爱。作者处理他們悲剧性的死亡，特別強調两人之間的义气，带有濃厚的民間色彩。

熊大木的另一部小说《唐书志傳通俗演义》也很有名。它塑造了一个粗豪猛壮的將軍的形象——尉迟恭。第三十一节至三十三节的美良川三跳澗的描写是一个比較精彩的片断。此外，无名氏的《云合奇踪》，以野史和傳說为依据，描写明初开国事迹，也是这类小说中的一部比較著名的作品。

人物性格描写較少，結構不够謹严，情节上时有疏漏之处，这就是当时大部分的历史演义小说所存在的弊病。它們过多地拘泥于史实，笔墨无法展开，艺术描写粗糙，除了个别的优秀作品以外，大都介于历史和文学之間，艺术水平一般不高。

但是，它們对后世发生了不可忽視的影响。清初的《东周列国志》、《隋唐演义》、《說岳全傳》等优秀的小说就是在《列国志傳》、《唐书志傳通俗演义》、《大宋中兴通俗演义》等小说的基础上再創作的。更重要的是，从这个时期开始，历史演义小说大批出現，因而成为我国长篇小说領域中的一个特殊的部門。在向广大讀者灌輸历史知識方面，它們起着不可忽視的作用。

第二类是神怪小说。

明代中叶，道教、佛教盛行，三教同源之說大興。因此，一些神怪小說在万历时期便相繼涌現。其中比較著名的有《封神演義》和鄧志謨的《許仙鐵樹記》、《呂仙飛劍記》、《薩真人咒枣記》，羅懋登的《西洋記》，吳元泰的《東遊記》，余象斗的《南遊記》、《北遊記》，朱名世的《牛郎織女傳》，沈孟梓的《錢塘漁隱濟顛禪師語錄》（《濟公傳》）。偉大的幻想小說《西游記》的問世在寫作上給予了它們不小的影響，但按藝術水平和成就來說，它們却是無法與《西游記》同日而語的。

《南遊記》通過華光報父仇、尋母迹、上闔天宮、下闔陰司的故事，歌頌了頑強不屈的鬥爭精神。華光的形象和《西游記》中的孫悟空的形象有着某些類似之處。《西洋記》所寫的五鼠鬧東京的故事采自當時的民間傳說，對後來的《三俠五義》的作者的構思起了直接的影響。《牛郎織女傳》的創作也有着重要的意義；由於它的出現，膾炙人口的關於牛郎織女的神話傳說從此具備了一個比較固定的問架，有利於傳播到更廣泛的羣衆中去。《封神演義》則是這個時期的神怪小說的代表作。

但是，除了《封神演義》之外，一般地說，這個時期的神怪小說大多是鋪寫一些荒誕離奇的故事，缺乏深刻的社會意義。有的作品甚至大肆宣揚宗教迷信。它們的描寫也比較幼稚，許多人物的性格不夠鮮明、突出，因而成就不大。

第三類是公案小說。

李春芳的《海剛峰先生居官公案傳》是這類小說中的比較著名的一部。全書七十一回。每回演述一篇故事，而以審案人海瑞貫串各篇。每回之中附有狀詞和判詞。有的故事寫得還算曲折有致。但就全書來看，題材冗雜、語言呆滯却是它的嚴重的缺點。清代道光年間的大紅袍》和《小紅袍》就是在它的基礎上改

編或再創作而成的。安遇時的《包龍圖判百家公案》也是差不多的情形。

同時屬於這一類的作品還有余象斗的《皇明諸司公案傳》等等。它們在寫法上不是以一個審案人為中心，而是搜輯了古今一些賢吏折獄的異聞，類集成書，在體裁上近似於筆記小說總集。

第四類是世情小說。

這類作品在當時出現的數量最少，今天所知道的只有《金瓶梅》和《玉嬌李》兩部，而且後者沒有流傳下來^①。

作為長篇小說，《金瓶梅》有兩個前所未有的特點：一、它是文人的個別創作的產物；二、它細緻地描寫了許多日常生活的場景。這兩點都對後世發生了巨大的影響。所以，在我國長篇小說的發展歷史上，《金瓶梅》的出現標志著一個轉變期的開始。

一般而言，萬曆時期的長篇小說有幾個值得注意的地方：

首先，這個時期的長篇小說，從內容到形式，大都寫得粗糙。由於篇幅浩長的关系，它們所描寫的內容往往是一些帶有連續性的在很長的历史時期內發生的事件。在藝術上，它們的失敗主要表現為：忽視對人物性格的刻劃，對素材缺乏適當的剪裁等等。這些都是長篇小說初起時期的情況的一種反映。

其次，在題材上，這個時期的長篇小說的一些作品彼此重複，相互抄襲或改編。例如，熊大木的《北宋志傳》和紀振倫的《楊家府通俗演義》都描寫了楊家將的英勇事迹。在公案小說中，內容雷同的情況更為普遍。這在一定的程度上說明了長篇小說的廣大讀者的愛好和趣味對於創作的影響。因為只有在受

① 沈德符在《野獲編》卷二十五說，他曾見過《玉嬌李》。

到讀者熱烈歡迎的情況下，這種現象才有出現的可能。

最後，這個時期的許多長篇小說的作者是書坊的主人。例如熊大木、余象斗等等。由於缺乏文學修養和射利目的，在他們的筆下容易出現一些粗制濫造的東西。

第二节 《封神演義》

《封神演義》的成書年代約在隆慶、萬历年間(1567—1619)，作者是誰，已難詳考^①。

全書共一百回，通過富于神話色彩的描寫表現了商周的鬥爭。全書所有的故事情節都圍繞着這個主題而展開。以仁慈愛民的武王和他的丞相姜子牙為首的周，以暴虐無道的紂王為代表的商，構成了鬥爭的雙方。作者把這寫成一種正義的力量和非正義的力量之間的鬥爭，並且顯示了自己的鮮明的傾向。

紂王是主要的反面人物形象。他設立酒池肉林，斷脛剖腹，挖心醢尸，顯露了一個封建暴君的殘忍不仁的猙獰面目。作者通過紂王的形象寄託了對於暴政的抨擊。而在改朝換代之際，在農民起義爆發的前夕，對於封建王朝的最後一個統治者來說，紂王的形象更有着典型的意義。

在歷史上，商和周是兩個不同的部族。《封神演義》卻把它們寫成了君臣的關係，並且強調武王伐紂的事業是“以臣伐君”，是“以下伐上”，是“滅獨夫”。這正是封建社會里的進步觀點的反映。它再三地宣傳：“天下者，非一人之天下，乃天下人之天下”

^① 明舒載陽刊本卷二題“鍾山逸叟許仲琳編輯”。另外，《曲海總目提要》卷三十九“順天時”條說：“《封神傳》傳系元時道士陸長庚所作，未知的否？”按：“元時”乃“明時”之誤。明人陸西星字長庚。

也。”这样一种思想实际上是封建社会里的农民起义的理论根据之一。

《封神演义》还反映了和封建伦理观念相违背的思想。这突出地表现在哪吒剔骨还肉的故事里。哪吒打死了凶恶的龙王三太子，为了不连累怕事的父亲李靖，就自杀而死。后来，李靖一再对他的魂魄进行无理的逼迫。他已“还了父母骨肉”，不能再忍受下去，在得到莲花化身成形以后，就采取“下山报仇”的举动。他把自己的父亲当作“对头”看待，见面直呼其名，用枪刺去。李靖大败而逃，他还紧追不舍。哪吒的这种行为，在封建社会里，被看成是“忤逆乱伦”。而哪吒故事的可贵就在于它批判了“父要子亡，子不亡是为不孝”的封建道德原则。然而，作者所表现的这种思想还是不够彻底的，没有完全突破封建伦理观念的束缚。因此，哪吒的反抗并未获得最后的胜利，终于在燃灯道人的玲珑塔下屈服，向李靖认罪。

抨击封建暴君的暴政，批判封建伦理观念，这就是《封神演义》所表现出的反封建的思想倾向。另外，它在展开情节、铺叙故事、抒写幻想、刻画人物等方面也有一定的艺术成就。

作者运用丰富的想象力，塑造了一些人物的形象。许多神仙妖怪的奇形怪状的容貌，例如杨任的眼睛、雷震子的肉翅、哪吒的三头八臂，往往能使读者产生浓厚的兴趣。关于神仙妖怪的法术，例如土行孙可以在地底行走，高明、高觉“目能观看千里，耳能详听千里”，杨戬有七十二变化，无不描写得引人入胜，而且还可以启发人们的智慧。

在人物性格的刻画方面，例如黄天化的暴躁如火，姜子牙的忠厚、懦弱，崇侯虎的贪鄙横暴，妲己的狡猾、残忍，都能给人留下较深的印象。作者有时还写出人物的复杂的性格。写土行孙

有許多优点，但也着重写他有暴躁、驕傲、狂妄、好色、貪圖富貴等比較严重的缺点。聞仲被写成是一个忠于紂王的大臣，虽然近于愚忠，他那种正直的性格却还是使人觉得有些可愛的。不过，作者也沒有把聞仲过分美化，而給他安排了必然的下場，使他成为商紂王朝的殉葬者。另外，像忘恩負义、挑撥离間、倒行逆施的小人申公豹，反复无常、貪財納賄的奸臣尤渾和費仲，作者用笔不多，却有鮮明的性格，能使讀者牢牢記住。

尽管《封神演義》在思想和艺术上有着上述的成就，它在文学史上却不能算是一部杰出的作品，因为它还存在一些严重的缺点。

《封神演義》的作者在很多地方表現了宿命論的观点。所謂“成湯气数已尽，周室天命当兴”，几乎已經成为全部故事发展的一个重要的关键。結果，每个参加商周之爭的人都不过是来“完天地之劫数，成气运之迁移”，陣亡以后都是“一道灵魂进封神台去了”。这无疑歪曲了斗争的性质，从而也就影响了主题思想的积极意义。作者对于妇女有时持着一种不正确的看法。妲己被当成“禍水”来描写；紂王亡国主要是由于受了她的蛊惑；紂王的一切倒行逆施、惨无人道的行为也仿佛都是出于妲己的指使。书內也有少数地方，尤其是在韵語的描写上，表現了不明是非的客观主义态度。

在艺术方面，《封神演義》的缺点在于，作者忽略了揭示人物的内心世界，因而大多数人物的性格不够突出；有的地方千篇一律，公式化，像“十絕陣”一段就是；由于写得比較粗糙，在情节的发展上，还留下一些漏洞。

第三节 《金瓶梅》

《金瓶梅》作者的真實姓名和生平事迹都无可查考^①。不过，从《金瓶梅》里可以看出：作者十分熟练地运用山东方言，有是山东人的极大可能，兰陵正是山东嶧县的古称；作者異常熟悉北京的風物人情，許多描叙很像是以北京做为背景；作者不仅具有相当程度的文学素养和写作才能，而且詳知当时流行在城市中的各种文艺形式和作品，如戏剧、小說、宝卷和民間歌曲之类。这就是我們所能推測的有关作者的一些情况^②。

《金瓶梅》的現存的版本可以归为两个系統：一是卷首有明万历四十五年(1617)东吳弄珠客序的《金瓶梅詞話》系統，一是明天啓間(1621—1627)的《原本金瓶梅》系統^③。沈德符在《万历野获編》中說作者是嘉靖間(1522—1566)的“大名士”，这种对于作者和写作时期的說法一定有所根据，因为時間距离很近。《金瓶梅》大約是在隆庆二年至万历三十年(1568—1602)之間写成的。

《金瓶梅》主要写西門庆的罪惡生活历史和他的污秽家庭情况。西門庆本来只是一座生药鋪的东家，但是由于他的恶霸行

① 《金瓶梅詞話》本欣欣子所載序文說作者是兰陵笑笑生。实际上，欣欣子很可能也是笑笑生的化名。另外，有人曾經推測作者是李开先(1501—1568)，或王世貞(1526—1590)，或赵南星(1550—1627)，或薛应旂(1550前后)，但是都沒有能够举出直接证据，李开先的可能性較大。

② 笑笑生的作品，除了《金瓶梅》之外，只在明代繪本的《花營錦障》里保存下来一闕《魚游春水》詞。

③ 这两个系統的主要不同之点表現在：第一回的前半回、第五十三回和第五十四回完全不同；回目的文字很有出入，前者字数參差，后者对仗工整；每回前面的韻文也很有出入，前者多是詞，后者多是詩。

徑、剝削方式，結納黨羽，串通官吏，一跃而为財富勢强的土豪劣紳。从这个起点，他便进一步和当时朝廷显要蔡京扳上义父子的关系，做了本县提刑千戶，得以貪赃枉法，溺案徇情，魚肉乡里，欺压善良，并且过着极度荒淫无耻的纵欲生活。

在《金瓶梅》整个作品里充溢着相当强烈的现实气息，这主要是它对于当时社会作了暴露。作者通过西門庆这样的一个典型人物在社会上活动的脉絡，描写了上自宮廷間皇帝身边的为非作歹的宦官和朝廷上擅权专政的太师，下至在市井間招搖撞騙、蛮横狡詐的帮閑篋片和地痞流氓等形形色色的人物的精神状态。通过这些人物的卑鄙行为和罪恶活动，作者細致地勾勒出来一幅阴森残酷的鬼蜮世界的輪廓。这样的鬼蜮世界正是作者所生活的时代特点，亦即正德以后至万历中期的社会情况。

作者能够成功地通过对于一个綜合几种身分的人物和行动的刻画，揭露了当时封建統治階級的压榨和剝削人民的罪行；通过对于一个巧取豪夺以发家致富、因而肆求声色犬馬之娛的典型人物的家庭丑史的暴露，揭穿了当时封建統治階級的腐朽而齷齪的面貌。这就使得讀者对于当时的社会构成这样的印象：它必将走向复灭的道路。作者同时也能够相当大胆地对于那个社会的疮疤进行毫无保留的揭露，把只是建筑在金錢和勢力上的人与人的不正常的关系血淋淋地刻画出来，把放纵情欲、追逐淫乐、在道德品质上面极端敗坏墮落的现象赤裸裸地描繪出来；一方面从日常的生活細节里纪录了人物的生活面貌，另一方面从人物的利害关系中也纪录了人物的精神面貌，而这样的无所顾虑和毫不隱晦的纪录又都集中于暴露那个特定时代的封建制度和封建統治階級的罪恶，多少接触到一些本质問題。这种暴露和揭发对于讀者具有相当的認識价值和启发作用。

由于题材的关系，《金瓶梅》作者描写了许多处于社会底层的小人物和市井无赖。帮闲篋片如应伯爵和謝希大，潑皮无赖如張胜和刘二，男奴女婢如来旺和秋菊，倡妓优伶如李桂姐和王經，以至于太监、門官、僧侶、尼姑、道士、媒婆，形形色色的在城市里寄生和活动的这一类人物都生动活潑地走进作品里来。把这些小人物的精神生活和物质生活在作品里写得如此詳贍辽阔，是作者的突出的貢獻。

作者在塑造具体的人物形象上，也成功地創造出来一些有血有肉的典型性格。以西門庆、潘金蓮、陈經濟和应伯爵來說，他們的形象都很鮮明，有个性。西門庆的手眼通天，橫行乡里，不擇手段的聚斂，不顾死活的放縱，是和他的亦官亦商的惡霸土豪的經濟基础和社会地位分不开的，作者給他画出一个总的輪廓，同时在許多細碎的关目上又加以渲染烘托，因而写得相当丰满。潘金蓮的性格刻画远远超过了《水滸傳》的描写，这个忘掉自己階級出身而安于奴才生活的妇女的性格极为錯綜复杂，強烈的极端个人主义和享乐主义思想在支配着她的一举一动、一言一行。她狠毒凶殘，但又諂媚恭順；她嫉妒刻薄，但又心直口快；作者写了她的乖角狡猾，可是也告訴讀者她是愚蠢的，使讀者感觉到这个人的成长和毁灭是当时黑暗罪恶的社会所造成的悲慘結果，因而她的形象就不仅局限于一个妇女，而是具有普遍的典型意义。其余如陈經濟的封建官僚執袴子弟形象和应伯爵的市井无赖和帮閑者形象，都很真实，給讀者留下相当深刻的印象。

关于生活細节的描写也是《金瓶梅》在創作上所取得的突出的成績之一，而且对于在它之后产生的章回小說起着很大的影响。作者致意于生活細节的描写，并且能够尽量利用这种手法

来把人物的性格和形象塑造得生动而真实，来把事件的发展和变化刻画得细腻而具体。《金瓶梅》的作者所以能够在生活细节的描写上得到如此的成就，这固然是由于他的观察能力较强、写作技巧较精，但是最主要的还是由于他熟悉那个社会环境，对于那种社会生活有深刻的了解。

就语言来讲，作者很有通过语言以表现人物性格的才能，使得人物性格的区别程度非常显著。作者的語言風格爽朗而潑辣，证明他对于当时人民的生活語言极为熟悉，并且善于提炼和加工。

《金瓶梅》这部书在思想内容方面有着严重的缺点。尽管作者对于当时的社会做了无情而大胆的暴露，但是他并不完全是抱着批判的态度去向荒淫无耻的黑暗氛围进行冲击。不可否认地，作者在某些片段中，如蕙蓮的惨死，秋菊的受难，孙雪娥的冤獄以及陈經濟的下場，还是表现出来一定程度的爱憎的，然而在整个作品里很少找到现实生活中先进的、健康的面影和积极的、向上的思想。作者对于糜烂而腐朽的生活和丑恶而骯髒的人物显然是采取了欣赏的态度，甚至使人嗅到作者对于这些有着相当濃厚感情的气味。作者的笔力是健旺而强悍的，然而他所做的汪洋放肆无所遮拦的叙述和描写则不少是引导讀者走向邪惡道路去的东西。从《金瓶梅》的作者所暴露的思想意識看来，他是站在封建統治階級的立場的，他对于被剝削被侮辱的人很少表示同情，他对于压迫者和凌辱者也很少表示憎恨。作者对于遭受苦难的劳动人民，特别是横被作踐的妇女，时常加以嘲弄，这都足以說明他所向往和歆羨的东西如果不是他所追求而还没有得到滿足的目标，那么就是在他历尽滄桑之后，认为都不过是些虛无空幻的作态。因此，作者很可能是一个失意的封建士

大夫。

在人物的塑造上，正如前面所說，作者有他的成功之处，但是作者笔下的人物的概括性大部分沒有达到应有的高度，而且有的人物性格还前后矛盾。李瓶儿对待花子虛和蔣竹山是凶悍而狠毒的，但是在做了西門庆的第六妾之后却变得善良和懦弱起来，性格前后判若两人，而又絲毫看不出来她的性格发展变化的軌迹。龐春梅在西門庆家里和潘金蓮是狼狽为奸的，她刁钻精灵，媚上而驕下，是一个奴才气十足的形象；然而在她被卖给守备周秀为第三妾、又因生子金哥扶正为夫人之后，她在气质上的改变竟恂恂若当时封建貴族妇女，也是很真实，缺乏生活邏輯和必然过程的。

必須指出，在关于性的描写上，以大量的篇幅，几乎是在可以有机会安排这类描写的地方，就不惜尽情发泄，极力渲染，作者是始作俑者；这正好說明作者的思想庸俗，趣味低級。这是由他的阶级出身所决定的，同时又受到当时恶劣的社会風气的影响。

第八章 湯 显 祖

第一节 湯显祖的生平

湯显祖(1550—1616),字义仍,号海若,又号若士,別署清远道人,临川(今江西临川)人。他处于明代政治上极为腐朽的时代。皇帝昏庸,宰相擅权,宦官特务到处横行。正直的知識分子經常遭受迫害。湯显祖在政治立場上和当时的一些进步知識分子如鄒元标、顾宪成等站在一起,他們和权奸、宦党不断斗争。神宗万历十九年(1591),湯显祖在南京做礼部主事时,写了有名的“論輔臣科臣疏”,揭露了政治的黑暗,抨击了社会道德的腐敗和执政宰相申时行的专横与任用私人,还指責了神宗朱翊鈞本人。因此,他被貶到广东徐聞去做小官。

湯显祖对民生疾苦比較关心,他后来在浙江遂昌做知县时,抑制豪强,打击恶势力;放囚犯回家过春节,出獄看花灯;五年沒有拘捕过一名妇女和打死过一名囚犯。这种种措施使他受到当地人民的愛戴,但却因此遭到統治集团的嫉恨,終于在万历二十六年(1598)被劾辞职回家。三年后,正式被免职。十几年宦途波折,使他进一步认清了官場的黑暗和腐朽,更增加了他对統治集团的蔑視和不满,从此他就絕意仕进,隱居家中,从事写作。

湯显祖政治上的开明是由于他思想上的进步。他的老师罗汝芳是左派王学的进步思想家，对湯显祖有較大影响。他很崇拜被封建统治阶级正統派視為洪水猛兽的进步思想家李贄，还和有名的以禪宗来反对程朱理学的达观（紫柏）禪师有密切的交往。湯显祖尊他們为一“雄”一“杰”，认为“寻其吐屬，如获美劍”。李贄和达观的影响在很大的程度上构成了湯显祖在創作中所表現出来的反抗和蔑視权貴、揭露腐敗的政治和要求个性解放的思想基础。

湯显祖晚年由于政治上找不到出路，又受了佛家消极思想的影响，滋长了人生如梦的消极思想，这在他的作品中也有所流露。

湯显祖的作品較多，流傳下来的有傳奇五种——《紫簫記》、《紫釵記》、《牡丹亭》、《邯鄲記》、《南柯記》，詩集《紅泉逸草》、《問棘卹草》和詩文集《玉茗堂全集》。

第二节 《牡丹亭》

《牡丹亭》(全名《牡丹亭还魂記》)是湯显祖的杰作。这个作品通过杜丽娘和柳梦梅的爱情故事，揭露了封建礼教和青年男女的爱情生活的矛盾，暴露了封建统治阶级家庭关系的冷酷和虛伪，同时又热情地歌頌了青年男女在追求幸福自由的爱情生活上所作的不屈不撓的斗争。

《牡丹亭》的这个主题有其强烈的时代意义。

明代统治阶级大力推崇程朱理学，皇帝和皇后亲自編写《女戒》之类的书来提倡“女德”，极力表彰妇女貞节。据《明史·列女傳序》記載，当时妇女因节烈殉死“著于实录及郡邑志者，不下万

余人”，可見这种从肉体到精神的摧殘是如何严重。在这种情况下，《牡丹亭》提出背叛封建礼教，无疑地有着强烈的积极的社会意义。

更重要的是由于作者有进步的思想指导，有明确的反礼教的创作动机，剧本的思想内容更显得深湛。作者有意识地用“情”与“理”的冲突来贯穿全剧。“情”，就是人们真正的感情；在《牡丹亭》里它表现为青年男女对自由的爱情生活的追求。“理”，是指以程朱理学为基础的封建道德观念，在《牡丹亭》里它表现为封建教义和家长的专横对青年人身心的束缚。这种冲突既表现为杜丽娘、柳梦梅和封建家长杜宝之间公开的和面对面的斗争，也反映青年男女为摆脱封建传统势力的影响而作出的努力。这种从爱情的角度上表现的“情”与“理”的冲突，与明中叶的进步思想家反对程朱理学以摆脱礼教的束缚的思想解放运动，是一脉相通、遥相呼应的。正是在这个意义上，《牡丹亭》比同时代的爱情剧在思想上概括得更高，有着更进步、更深远的意义。

《牡丹亭》所描写的爱情，有着和其他爱情剧不同的特色。作者让一对陌生的青年男女在梦中相会，由梦生情，由情而病，由病而死、死而复生。这种异乎寻常、出死入生的爱情，使全剧从主题情节到人物塑造都富于浪漫主义的色彩，在爱情剧方面形成了新的独特的风格。这种特色之所以产生，一方面是作者善于继承前代戏曲遗产，采取了浪漫主义的创作方法和表现技巧；另一方面也正是由于作者有进步的理想，是这种理想激烈迸发的结果。

《牡丹亭》表现出来的进步的光辉的思想，具体体现在一系列生动而鲜明的艺术形象的创造上。

杜丽娘是《牡丹亭》中描写得最成功的人物形象。在她身上

有着强烈的叛逆情绪，这不仅表现在她为寻求美满爱情所做的不屈不挠的斗争方面，也表现在她对封建礼教给妇女安排的生活道路的反抗方面。作者成功地细致地描写了她的反抗性格的成长过程。杜丽娘生长于名门宦族之家，从小就受到严格的封建教育。她曾经安于父亲替她安排下的道路，稳重，矜持，温顺，这突出表现在“閨塾”一场。但是，由于生活上的束缚、单调，也造成了她情绪上的苦闷，引起了她对现状的不满和怀疑。《诗经》中的爱情诗唤起了她青春的觉醒，她埋怨父亲在婚姻问题上太讲究门第，以致耽误了自己美好的青春。春天的明媚风光也刺激了她要求身心解放的强烈感情。终于，她在梦中接受了柳梦梅的爱情。

梦中获得的爱情，更加深了她对幸福生活的要求，她要把梦境变成现实，“寻梦”正是她反抗性格的进一步的发展。在现实里寻不着梦中的爱情时，她感到空虚和悲哀，终于忧闷而死。这里，作者用浪漫主义的手法成功地表现了理想与现实的矛盾，幻梦中的美境，现实里难寻。正因梦境不可得，理想不能遂，杜丽娘牺牲了。但是作者并没有以杜丽娘的死来结束他的剧本，他有独特的艺术构思，又以浪漫主义的手法描写杜丽娘在阴间向判官询问她梦中的情人姓柳还是姓梅，她的游魂还和柳梦梅相会，继续着以前梦中的美满生活。这时，杜丽娘已经完全摆脱了封建礼教的束缚，在爱情生活中表现得更大胆，更执着。她又不满足以游魂来和情人一起生活，她要求柳梦梅掘她的坟墓，让她复生。为情人而死去，也为情人而再生；为理想而牺牲，也为理想而复活。她到底又回到了现实世界：到底和柳梦梅成就了婚姻。

这番过程充分说明了杜丽娘在追求爱情上的大胆而坚定，

纏綿而執着。明人王思任在《牡丹亭序》中說：“杜麗娘雋過言鳥，觸似羚羊，月可沉，天可瘦，泉台可瞑，獠牙判髮可狎而處；而‘梅’‘柳’二字，一靈咬住，必不肯使劫灰燒失。”他這話是抓住了杜麗娘性格上的特点的。

但是杜麗娘並沒有能完全擺脫封建倫理觀念的影響。回生以後還是想以“父母之命，媒妁之言”來最後完成她和柳夢梅的婚姻。她要柳夢梅去探望杜寶，就含有以期取得父親同意的意思。她鼓勵丈夫獲取功名富貴，也含有促使父親承認他們婚姻的心思。但這些都不足以損害她的整個性格。

杜麗娘形象有着相當高的典型性，她的遭遇和願望有着廣大的代表性。湯顯祖的詩集中就提到婺江女子俞二娘讀了《牡丹亭》斷腸而死；傳說杭州女伶商小伶也因愛情上受壓抑，演出《牡丹亭》時傷心而死。因此，杜麗娘的形象幾百年一直活在人們心裡，並不是偶然的。

柳夢梅是一個富有才華的青年，但又存在着較濃厚的功名富貴的庸俗思想。他在愛情上却是始終如一的。他一看到杜麗娘的画像和題詩，就被吸引住了。他為她敢於冒開棺處死的危險；在烽火連天、刀兵遍地的日子裡，不畏艱險到淮揚替她探望父母。在得悉自己中了狀元還被吊打的情況下，第一個念頭就是叫人趕緊送信給杜麗娘，讓她高興。這些描寫也是生動的。同時他不畏強暴、剛強的反抗性格也是突出的。他敢於在金鑾殿上揭露和嘲笑權高勢重的岳父。他始終相信自己和杜麗娘的行為是正確的，理直氣壯，義正詞嚴。這種性格與杜麗娘交相輝映，使他們的愛情發出了更大的光彩。

杜寶是封建家長制度的代表，是堅決的正統主義者，他用嚴格的封建教育來教養女兒，為了使女兒他日嫁到人家“知書識

礼、父母光輝”。在婚姻問題上，他坚持門第观念，以致耽擱了女兒的青春。甚至在知悉女兒生病的真正原因后，还故作鎮定，以致断送了女兒的生命。他认为女兒私招柳夢梅玷辱了他的門第，女兒婚姻不由父母作主，更是敗坏了杜氏家風。这些地方都表現了他的冷酷面目。但另一面他又以封建社会“忠心耿耿”的大臣面目出現，他勤政愛民，公而忘私，为国忘家。正因如此，他必然要坚定不移地維護封建制度重大支柱之一的封建礼教。为了維護封建制度，他在政治上清廉正直；也是为了維護封建制度，他在家庭中断送了女兒的青春和幸福。从而深刻地揭露了封建道德体系的不合理。

作者笔下的陈最良是一个十足的迂腐、庸俗、虛伪、自私的道学先生，他严格遵守封建教义，言談行动充滿着酸溜溜的味道。有名的“閨塾”出描写这个人物的道学气最傳神。在这个人物身上暴露了封建社会一般知識分子的很多弱点，結合明代嘉靖以后文人生活和精神面貌的实际情况来看，陈最良这个形象有着明显的时代特征。对这个形象的批判，也正好体现了作者反封建礼教的民主精神。陈最良形象不仅在当时有现实意义，对后世文学作品中塑造同类型的知識分子，也有影响。

《牡丹亭》成为一个杰出作品，同它在艺术上的成就是分不开的。它的艺术特色主要在于有濃厚的浪漫主义色彩。这首先表現在作品中貫穿着积极的浪漫主义精神。作者在《題辭》中說：“如丽娘者，乃可謂有情之人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。梦中之情，何必非真？天下岂少梦中之人耶！”这里突出地強調了“情”的巨大作用，它可以出生入死，起死回生。它表

示了作者积极的主观愿望和进步理想。正是在这种愿望和理想的驱使下，作者以奔放的热情，夸张的描写，描繪了柳梦梅、杜丽娘出生入死的爱情。其次，在安排情节和創造人物形象时，也采用了浪漫主义手法。杜丽娘由梦而病，由病而死，由死到生，构成了离奇的幻想色彩。由生到死，由死到生是全剧的要領，而梦却是全剧的关键。这种幻想并未完全脱离现实基础，因为它是生活中应该有的，是作者所喜爱和願意看見的生活，更是广大青年男女渴望着追求着的理想。杜丽娘死后性格的发展，也显然采取了夸张的描繪，按一般常理来说，死亡就是一个人生命的終結，但《牡丹亭》里杜丽娘的死并不意味着生命的結束。死亡使杜丽娘摆脱了现实的束縛，实现了自己的理想，死亡成了通往胜利的开端，是男女青年反抗精神战胜礼教的象征。

《牡丹亭》的艺术特色还表現在作者独特的艺术构思、文采和抒情手法方面。“惊梦”一出显示了作者惊人的艺术才能和技巧，創造了一个迷人的戏剧場面。明媚的春天，多情而又年輕美貌的少女，构成了一幅美丽动人的图画。作者在这里极其生动而深刻地写出了这个少女的伤春感情。一向膾炙人口的〔步步嬌〕和〔皂罗袍〕两支曲子刻画这种感情最傳神。

〔步步嬌〕 裊晴絲吹來閑庭院，搖漾春如綫。停半晌，整花鈿，沒揣菱花，偷人半面。拖逗的彩雲遍，步香閨怎便把全身現！

〔皂罗袍〕 原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院！朝飛暮卷，雲霞翠軒。雨絲風片，煙波畫船——錦屏人忒看的這韶光賤！

前一支曲子非常細致和生動地描繪了一個年輕美貌、含情脉脉、顧影自怜的少女的微妙心情；后一支曲子則通過女主人公對春光的欣賞和嘆惜，透露了她愛情上的苦悶。可以說作者在这里

已經把抒情、写景和刻划人物心理活动非常巧妙而成功地結合在一起了。

《牡丹亭》在內容和形式上还存在着一一些缺点。“圓駕”一場固然反映出杜丽娘、柳梦梅反抗封建礼教的高潮，但毕竟結局是要取得皇帝的承认，在皇帝的調解下，杜宝和柳梦梅、杜丽娘之間的矛盾消除了，一家团圓受封。这虽是当时傳奇旧套，但也應該說是作者思想上的局限。其次，有些人物性格还不够完整和丰满；全剧头緒紛繁，冗长枝蔓，一些晦澀和庸俗的描写，不必要的插科打諢，也都是不足取的。

第三节 湯显祖的其他作品

《紫簫記》是湯显祖的早期作品。虽然在描繪李十郎、霍小玉心理方面有些生动之处，但全剧平鋪直叙，內容沒有跳出一般才子佳人爱情戏的窠臼，駢四儷六的說白和浮华綺麗的唱詞也較多，是一个不成熟的作品。

根据《紫簫記》修改而成的《紫釵記》，是湯显祖的仅次于《牡丹亭》的重要作品。它取材于唐人傳奇小說《霍小玉傳》。剧本批判了“貴易妻”的社会風气，歌頌了李十郎、霍小玉在爱情上的堅貞；对以卢太尉为代表的封建統治階級的专橫、自私做了一定程度的揭露。剧中突出地刻划了霍小玉的一往情深。“墮釵灯影”、“折柳楊关”、“冻卖玉釵”、“怒撒金錢”等数出对霍小玉痴情的描写是相当动人的。特别是“墮釵灯影”一出，写她和李益初会时的纏綿悱惻、半羞半喜的初恋心情，細致而傳神。这里显示了作者善于創造氛圍和細致地描写人物心理的艺术才能。此

外，对李益的文雅多情、黄衫客的豪爽任侠、卢太尉的专横无理，也都刻划得相当成功。但全剧情节冗长，结构松散，是其缺点。

《南柯记》和《邯郸记》都是汤显祖晚年的作品，也都取材于唐人传奇小说。由于作者晚年受宗教思想的影响，因而在这两个作品中，人们听到的已经不是作者当年冲击封建礼教的热烈的呼喊，而是一个垂暮老人对人生无常的慨叹了。然而正因为作者当年曾经呼喊过，战斗过，他在这时的消极感叹中也寓有愤慨，这在《邯郸记》中表现得最明显。《邯郸记》是汤显祖五个剧本中曲词最朴素的，它虽然也为虚无思想所笼罩，但由于作者把自己多年仕官的经历和对社会的观察，都融合在作品中，对科举制度的腐败作了揭露；对官场的倾轧、黑暗，封建统治阶级的荒淫奢侈也作了指责，这就使剧本具有一定程度的积极意义。不过作者在揭露之后剩下来的是失望、徬徨和消沉。因此它也散布了不小的消极影响。至于《南柯记》，写淳于梦和璠芳公主的爱情，一切归结为虚空，加上大量谈玄礼佛的描写，成为汤显祖的失败的作品。

汤显祖“四梦”问世以后，影响很大，到明末便出现了孟称舜、吴炳、阮大铖等被后人称为“玉茗堂派”的作家。

汤显祖除了著名的“四梦”传奇以外，还写了不少诗文。他的诗文成就远不如戏剧，缺少独特的艺术风格。早期诗歌所反映的生活范围狭窄，语言典丽、晦涩。间或有一两首意境清新的小诗，都是写景抒情之作。中年之后，经历了宦途的险恶，观察到政治的腐朽与黑暗；同时又由于他有着“以民之所欲去留”的思想，就写出了一些关心民生疾苦和不满现实的诗。如《闻都城渴雨时苦摊税》：“五风十雨不为褒，薄衣焚香沾御袍。当知雨亦

愁抽稅，笑語江南申漸高。”在這首詩中對封建統治階級的橫征暴斂加以指責和嘲弄。在《感事》一詩中對神宗朱翊鈞因奢侈揮霍而到處開礦求金的行為，也加以譴責。《聞北土飢麥無收者》《寄向三吳長吏》等詩是作者在南京詹事府主簿任上寫出的富有進步意義的詩篇。作者以同情和憤激的心情道出了人民痛苦的遭遇：“西北久食人，千里絕烟影”，“白骨蔽江下，赤疫駢門進”。這些詩在不同程度上顯示了作者進步思想的一面。到了晚年，他寫了不少出世退隱的詩篇，反映了他消極思想的一面。

湯顯祖還寫了很多文章，但有文學意味的不多，其中有些文章倒是更多地表達了他的文學主張。

在文學主張上，湯顯祖與當時公安三袁的意見相近，這在他和袁氏兄弟特別是和袁中郎的來往書信中可以看出。他反對做文章只是模擬古人。在《合奇序》里說：“予謂文章之妙，不在步趨形似之間。”講究做文章要有靈性，要抒發己見。他批評前七子李夢陽和後七子李攀龍、王世貞等的文章不過是漢史唐詩增減字面而已，說他們在當時雖享有盛名，實際上並不真正懂得做文章的道理。這真是對復古主義者一針見血的批評。在戲曲創作理論上，他極力反對沈璟的格律中心主張。他強調戲曲要以內容為主，不能拘泥於格律音韻。所以他很重視戲劇的思想教育作用^①。湯顯祖的進步的文學主張根源於他的進步思想和政治立場。他的戲劇創作所以取得傑出成就，他自己所以能成為中國文學史上傑出的戲劇家，同他的政治立場、進步思想和文學主張是密不可分的。

① 參見《玉茗堂全集》中《宜黃縣戲神清源廟記》。

第九章 短篇白話小說的繁榮

由于受到宋、元时期流行的讲述短篇故事風气的影响，到了明代便出现了大量文人模拟这种故事形式而编写的作品，现在一般叫做“拟話本”。“拟話本”标志着宋、元以来的讲唱文学逐渐脱离了口头创作阶段，成为作家的书写文学了。作家馮梦龙一面将前人流傳下来的作品加以潤飾和刪改，一面模仿这种体裁的艺术品自行創作，并編輯《古今小說》^①等集子，开了一种新的風气。继他起来从事这种工作的有凌濛初，编写《拍案惊奇》，周清源，编写《西湖二集》，于麟，写了《清夜钟》。还有佚名的《石点头》，《醉醒石》，《幻影》等等。一时風起云涌，造成短篇白話小說的繁榮局面。

在这些短篇白話小說的集子中，以馮梦龙編輯的《古今小說》和凌濛初編写的《拍案惊奇》最受人注意。刊行之后不久，就有抱瓮老人选輯其中一部分作品出版，題名《今古奇观》，三百多年来一直是流行广泛，某些地区甚至成为家喻户晓的选本。

① 現傳存的題为《古今小說》的集子实际是《喻世明言》。所謂《古今小說》應該是《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》的总名，也有人簡称“三言”。

第一节 馮夢龍和《古今小說》

馮夢龍(1574—1646),字猶龍,一字耳猶,號墨憨齋主人,別號龍子猶,蘇州長洲(今江蘇蘇州)人。他和哥哥馮夢桂、弟弟馮夢熊並稱“吳下三馮”。他是崇禎三年(1631)貢生。做過丹徒縣訓導。崇禎七年至十一年(1634—1638)任福建壽寧知縣。明王朝將要滅亡時,他編了一本《甲申紀事》和一本《中興偉略》,還寫了兩首《離亂歌》(見錢尚濂編《哭愁集》一集《恨書》),對農民起義軍和清兵都表示不滿。清順治二年(1646)他突然死去,死的原因不明。《明詩歸》收了署名馮夢龍的兩首詩,有一首《催科》,流露了同情農民的思想,不知是否是他^①。

在文學事業方面,馮夢龍畢生從事通俗文學的搜集、整理和編輯工作。經他收集、改訂、出版的小說、戲曲和民歌等通俗文學作品數量很多。他也從事創作,但作品數量現在已很難統計了。馮夢龍對小說、戲曲和通俗文學的看法是比較進步的。他提倡重視小說,認為小說可“與康衢、擊壤之歌,并傳不朽”,可為“六經國史之輔”,還認為小說比《孝經》、《論語》更能深刻地感動人。這種意見究其根本雖還是從封建主義的立場出發的,但把封建正統文人所不齒的文學作品小說等和他們尊奉的經典並列,甚至說比它們更感人,這在當時確不失為是一種“離經叛道”的具有一定進步意義的觀點。

馮夢龍所編訂的《古今小說》不盡是明朝人的作品。但是其中《賣油郎独占花魁》、《玉堂春落難尋夫》、《金玉奴棒打薄情

① 明末有兩個馮夢龍,一為長洲人,一為崑山人,都能寫詩。

郎》、《宋小官團圓破毡笠》、《王嬌鸞百年長恨》、《蔣興哥重會珍珠衫》、《張廷秀逃生救父》、《沈小霞相會出師表》、《盧太學詩酒傲王侯》、《施潤澤灘闊遇友》、《灌園叟晚逢仙女》等篇，一般公認為明人創作，或雖是前代故事而經過明人極大的加工。這些作品通過種種不同的生活場面的描寫，有的歌頌了在愛情上堅貞不渝的青年男女要求自主自願的婚姻，有的頌揚小手工業者和小本商人輕財重義的作風，有的指責官僚和地主的橫行霸道，陷害無辜平民的罪行，有的揭露封建家庭中的矛盾與糾紛。這些作品中的人物的精神面貌，基本上反映了封建地主階級逐漸衰落和市民階層逐漸興起的時代特徵。

在愛情故事方面，《賣油郎独占花魁》和《蔣興哥重會珍珠衫》表現了市民階層的思想意識和道德觀念。

《賣油郎独占花魁》描寫一個賣油小販和一個由於不義的戰爭，棄家逃命，中途和父母走散，以致失身為妓的莘瑤琴相愛的故事。賣油郎秦重博得在王孫公子“寵愛”下的莘瑤琴的愛情，並且和她結成夫妻，不是依靠金錢、社會地位或者是某種封建道義，他純粹是憑着他對莘瑤琴的人格的重視，以平等的態度對待她，愛護、憐惜和體貼她才成功的。莘瑤琴第一次見到秦重時，並不愛他。她產生過這種念頭：“難得這好人，又忠厚，又老實，又且知情識趣，隱惡揚善，千百中難遇此一人，可惜是市井之輩。若是衣冠子弟，情願委身事之。”只是當她受到“衣冠子弟”的凌辱，最後她考慮到秦重的真心的愛情可貴，從而壓倒了歧視“市井之輩”的思想時，才說“我要嫁你”。當然她不可能知道秦重的真心的愛情與他的社會地位有密切的關係。正是秦重的“市井之輩”的身分，使他不可能用地位、金錢去獲得愛情，他只能憑着個人的真心去換取莘瑤琴的心。就在這點上，顯示了作者所描

写的市民爱情生活的一种特色。这种特色说明了在当时的社会生活中，城市平民已经在用自己的感情去击败当时牢牢地附着在爱情、婚姻上的地位、門第观念。从而使自己在爱情上获得胜利的这样一种新的社会现象。

《蒋兴哥重会珍珠衫》描写市民的爱情生活又有另外一种特色。这篇作品在具体描写中有某些不健康的东西，但整个作品却反映了封建贞节观念在市民阶层中逐渐失去它的作用这种社会现象。蒋兴哥和王三巧本是一对恩爱夫妻，丈夫出外经商，妻子在家有了外遇，于是一对夫妻就分开了，但最后又重新团圆。在描写这一对夫妻悲欢离合的经过时，作品中比较强调双方的感情。新婚时，说他们是“行坐不离，梦魂作伴”；丈夫要外出经商时，描写他们“恩爱夫妻，何忍分离”；分别后，又用种种笔墨渲染王三巧因想念丈夫而感到的生活上寂寞。而蒋兴哥知道妻子有外遇后，一面是气恼，一面却“想起当初夫妻何等恩爱，只为我贪着蝇头微利，撇她少年守寡，弄出这场丑来，如今悔之何及”。休妻时，蒋兴哥虽然在休书上写了“七出之条”之类的字句，但还要顾念夫妻之情，“不忍明言”，表明他“虽则一时休了，心中好生痛切”的心情。过了几年，王三巧已改嫁给进士吴杰，一旦知道蒋兴哥遭受官司之累，又“想起旧日恩情”，哭求吴杰搭救，最后蒋兴哥被开脱，和王三巧见面，夫妻重圆。蒋兴哥的矛盾心情，王三巧的“失节”和她对蒋兴哥的爱恋，从封建道德观念来说，是没有办法统一的，但在这篇作品的描写中，却使它们得到统一。封建的贞节观念在市民的爱情生活中褪色了。

爱情与贞节有区别，爱情和所谓“失节”可以相互不矛盾，一般说来，这种爱情观点正是封建社会中市民阶层爱情的特色。

当然，封建道德观点在有些爱情故事中也还占着上风，比如

《杜十娘怒沉百宝箱》就是。世家公子李甲，尽管和杜十娘“情投意合”地相爱着，但是最后李甲屈服于封建家庭的利益和金钱势力，抛弃了她。李甲的形象反映了封建社会衰落时期的贵公子的特征：软弱无能，只会吃喝玩乐，不能离开寄生生活，毫无独立谋生的本领。作者让这个人“郁成狂疾，终身不痊”，它的意义不仅只是谴责他对于杜十娘的爱情的不忠实，更深刻地是揭露了靠人吃饭的剥削阶级中的青年在爱情上要求自主而行为不果决的必然悲剧下场。

除了描写爱情故事的作品外，《古今小说》^①中还有不少作品描写了人与人之间的友谊关系。这类描写大多歌颂了朋友之间的相互忠诚、和衷共济，另一面则谴责了“交道奸如鬼”的堕落的世俗。这种歌颂和谴责大都是从封建道德观念出发的，但显然这里面也有进步与落后之分。并且有的作品还描写了下层人民之间的相互帮助的友谊关系，封建道德气息较少。在这类作品中，《施润泽滩阙遇友》是正面描写小手工业者之间的友谊的。这个作品描写施复和朱恩成为结义兄弟，带有一些宿命的色彩。但值得注意的是促成这两个手工业者成为生死之交的原因。施复是个“家中开张织机”的“小户儿”，偶然在街上拾到六两多银子；最初他想：“有了这银子，再添上一张机，一月出得多少绸，有许多利息。”然而转瞬间他又想到：“这银两若是富人掉的，譬如牯牛身上拔根毫毛，打什么紧，落得将来受用。……倘若是个小經紀，只有这些本钱，或是与我一样苦挣过日，或卖了绸，或脱了丝，这两锭银乃是养命之根，不爭失了，就如绝了咽喉之气……”终于他把银子还给了失主。前后两种心情，对施复来说都是真

① 为行文方便，这里说的《古今小说》系指《古今小说》中的明代作品，以下用《古今小说》处，皆同。

实的。然而作为一个“苦挣过日”的手工业小机户，那个后来居上的念头是更恰切地代表施复这类人的精神世界的。小手工业者到底是个劳动者，他不同于见钱就忘了一切的大商人。失去银子的人叫朱恩，也是一个以蚕桑为业的“小本儿人家”，他在异乡失掉了银子而能复得，正是“出外靠朋友”的幸遇。后来，施复育蚕缺桑，急迫中结伙到太湖洞庭山去购买桑叶，在滩阍无意中又遇见朱恩，朱恩以桑叶接济了他的需要，并且使他逃脱了复舟的大难。这事，对施复来说，同样也是“出外靠朋友”的幸遇。

施复和朱恩之间的恩义，就它所包含的那种感情而言，确实是小手工业者的感情，这种感情也体现了小手工业者在他们事业中所需要的道德观念。

《古今小说》中还有一些作品歌颂小商人的信义，如《吕大郎还金完骨肉》、《刘小官雌雄兄弟》。前者对布商吕玉的拾金不昧，后者对小酒店主人刘德的急公好义，都作了赞扬的描写。比较起来，《刘小官雌雄兄弟》的生活气息更浓些，《吕大郎还金完骨肉》中封建说教较多，描写也有些概念化。《俞伯牙摔琴哭知音》、《吴保安棄家贖友》等作品也歌颂了朋友间的信义，它們在某些方面也描写得较吸引人，但这些作品中人物的精神面貌、心理特点更带有比较浓厚的封建道德气息。

在爱情和友谊上，作者们直接地描写了新兴市民阶层的生活。此外还有不少作品暴露和批判了官僚、地主、恶霸的狰狞面目和无耻行为。《沈小霞相会出师表》、《卢太学诗酒傲王侯》、《灌园叟晚逢仙女》等都属于这类。《沈小霞相会出师表》描写了统治集团内部的倾轧陷害，比较正直的官吏同贪污残暴的显赫人物之间的斗争。沈鍊对于嚣张跋扈的严世蕃的仗势欺人，看不顺眼，敢于起来和他斗争，弄得家破人亡，这一事件充分表明

剝削者的慘無人道的嘴臉。沈鍊指責嚴氏爪牙楊順“殺平民以冒功”“是將帥之惡更甚于韃虜矣”，他所反抗的和人民利益的一致性，這就坐實這個故事所揭露的內容有着普遍的意義。《盧太學詩酒傲王侯》和《沈小霞相會出師表》一樣，不是正面描寫封建官僚直接殘害人民，而只是寫一個官僚陷害一個地主，這個作品和《沈小霞相會出師表》一樣，是《古今小說》中揭露官僚害人，揭露冤獄的相當成功的作品。“貪酷無比”的淩縣知縣汪岑是因為當地士紳盧柟接待他游玩盧家花園時表現傲慢，便設計擺布盧柟，造成冤獄，甚至要以私刑拷死盧柟。作品中關於汪岑決定陷害盧柟的描寫，鮮明地揭露了封建官僚的極端無理和極端慘酷的猙獰面目。當汪岑為盧柟對他藐視和侮慢“怒氣不息”“怒氣沖天”時，他妻子說：“何消氣得，自古道：破家縣令。”只這四個字，“把汪知縣從睡夢中喚醒”，尋思：“必置之死地，才泄吾恨。”正是這“破家縣令”四個字，把封建官僚機器的本質點明得清清楚楚。作品描寫還有深湛處，像汪岑這樣的縣令後來居然升官，同時企圖救盧柟的董縣丞和樊巡按却為此丟官。在這種情況下，“上司雖知其冤，誰肯舍了自己官職，出他的罪名”，盧柟就無辜地吃了十餘年冤枉官司。直到十餘年後，新知縣陸光祖才釋放了盧柟。在開釋盧柟時，陸光祖還不敢對汪岑有所參劾，只是因為汪岑聽說盧柟被釋，企圖參倒陸光祖和批准這次開釋行動的按院時，按院才“細細詳辯一本”，“倒下聖旨，將汪公罷官回去”。

作者在作品的結尾說：“勸人休蹈盧公轍，凡事還須學謹謙。”這是不高明的說教，也由於這個緣故，作者在描寫中雖揭露了“破家縣令”的黑暗事件，但對那個“貪酷無比”的汪岑的譴責卻嫌不夠。

《灌園叟晚逢仙女》也描写了一个冤獄，这个冤獄的起因也是同花园有关。不过这里是一个恶霸要霸占一位花农的园圃，而花农的冤獄却仗着神仙的帮助开釋了，恶霸还受到惩罚。作品的中心事件就是恶霸对花农的迫害和神仙出来帮助花农。关于恶霸張委的“奸狡詭譎，殘忍刻薄”，“恃了勢力，专一欺邻吓舍，扎害良善”的凶殘面目和无賴行为，作品中描写得相当充分。他看見秋公的园圃美丽，就起意霸占，先是說要“买”，后又說“好好把园送我”，終于又遣人出首誣告秋公是“妖人”，造成冤獄。这样，花园就不但不要“买”或“送”，还可在得到“妖人”的园子的同时，領取官府捕捉“妖人”的三千貫賞錢。秋公的受迫害的命运說明了一个普通百姓在封建社会里是毫无权利，毫无保障的，說明了封建社会正是一个暗无天日的世界。作品中最后描写花神行施仙法，惩罚恶霸，救了秋公。《灌園叟晚逢仙女》的浪漫主义气息較为濃厚。秋公的爱花若癡，乃至他的种种“花痴”行为，仙女惩罚恶霸的方法，以及最后秋公“白日飞升”成为“护花使者”，都是浪漫主义的描写。这种种描写，从根本上說来，却又是寄托了作者的扶善惩恶的理想。

《古今小說》还有一类反映地主阶级的家庭和家族之間的矛盾的，也很深刻。如《張廷秀逃生救父》、《滕大尹鬼断家私》。家庭的糾紛是封建财产所有制的必然产物。这中間斗争的殘忍充分地暴露了地主阶级的丑恶和罪恶。小說的作者把这些爱财如命的人物有时描写得不仅可恶，而且可笑。在财产的爭夺过程中，处处籠罩着一层阴森森的寒气。

《古今小說》中，像上面所說的有許多成功的作品，但是其中散布的封建节孝和宿命观点却是需要批判的。

第二节 《拍案惊奇》和其他拟話本

《拍案惊奇》初、二刻，共收小說七十八篇。編写者凌濛初（1580—1644），字玄房，号初成，別号即空观主人，浙江烏程人。他曾上海、徐州等地做过官，敌視农民革命，抵抗过农民起义軍，并因之嘔血而死。他生平著作很多，还写过剧本。他編写“二拍”是受到馮梦龙的影响的。他自己說他因馮梦龙已将前人作品“搜刮殆尽”，只好“取古今杂碎事，可新听睹佐談諧者，演而暢之”。实际上是两本創作集。不过凌濛初的工作做得很粗糙。他利用前人題材，有时近乎抄襲。如同初刻中《訴穷汉暫掌别人錢，看財奴刁买冤家主》几乎全抄元郑廷玉的杂剧《看錢奴买冤家債主》，二刻中的《迭居奇程客得助，三救厄海神显灵》也抄自蔡羽的《辽阳海神傳》。創作态度的不够严肃認真，使《拍案惊奇》的艺术产生了许多弱点。更由于凌濛初思想中的消极成分超过了积极成分，以致这些小說的成就远远逊色于《古今小說》中的明人作品，而却发展了它的缺陷，充斥着大量的宣揚落后的封建道德和迷信思想的描写。猥褻描写也更加露骨和恶劣。

和《古今小說》一样，《拍案惊奇》的故事內容多半反映了市民生活和市民思想意識。其中描写商人的作品是具有特色的。

这里先要提到《轉运汉巧遇洞庭紅》这个描写商人出海經商的作品。主人公文若虛在国内經商失败，陷于破产境地。偶然搭一伙“拚死”走海道的商人的船出海，仅帶了在国内只值一两多銀子的洞庭紅，在海外却卖了八百多两銀子，还撿得珍宝，从而成了大富商，就在沿海之地“重立家园”。关于文若虛发财經过的描写显然是反映了封建社会中商人海外冒險的理想。

另一个反映商人生活的作品《迭居奇程客得助》描写了商人囤积居奇的手段。徽州商人程宰因经营失败，流落在关外，为人家管帐。后来他依靠海神的帮助，发了大财。海神指点他的是所谓“人棄我堪取，奇贏自可居”的手段，果然，程宰先囤药材，次囤絲綬，再囤粗布，每次賺錢，四五年間，由十来两本銀到了五十万两。程宰囤积貨物时是依靠海神的指点，这种指点其实反映了商人的一种幻想，而这种幻想却又正表现了商人精神世界的特色。

在一些描写商人生活的小說中，特別值得指出来的是关于对經商这一行业的公开贊揚。《烏將軍一飯必酬》的“入話”描叙王生行商的經歷时，写他三次販貨，都遭打劫，这样使他对“商賈事体”失去了信心。他的孀母却不断对他进行鼓励，再三劝他不可因受挫折而“墮落了家傳行业”。把这和一些古代文学作品中家长要子弟坚持科举道路的描写对比来看，市民生活确实已在明代的短篇白話小說中占了比較重要的地位了。这正是当时的一种时代气息的反映。不管是《轉运汉巧遇洞庭紅》也好，《迭居奇程客得助》也好，这里有一个共同思想是和《古今小說》中所描写的靠自己两手辛辛苦苦地劳动去成家立业不同，而是企望一本万利，橫財致富。因此投机取巧，囤积居奇，成了这些人物活动的生活准则。

除开商人生活的描写以外，《拍案惊奇》中还有一些具有现实意义的作品。如《李將軍錯认舅》、《赵司戶千里遺音》描写青年男女对爱情的忠貞，也是很动人的。在《滿少卿饥附飽揚》中，作者提出男女在爱情生活上的平等問題，虽不彻底，但这是《古今小說》中不曾接触到的，是新的比較进步的观点。此外如《青楼市探人踪》揭露了官僚地主图財害命的猙獰面目，《赵县君乔

送黃柑子》描寫了統治階級的荒淫無恥。又如《神偷寄興一枝梅》贊揚劫富濟貧，《劉東山夸技順城門》諷刺驕矜自滿，《小道人一着饒天下》頌揚聰明棋手，也都是值得一讀的作品。

在《拍案惊奇》中，全部作品存在着某些觀點上的自相矛盾，如《何道士因術成奸》丑化和誣蔑農民起義領袖唐賽兒；而《烏將軍一飯必酬》又對江湖大盜表示崇敬。他一方面不贊成男子“宿娼養妓”，另一方面又描寫男子和妓女的交往。這種思想上的矛盾妨礙了凌濛初觀察現實和描寫現實的深刻性和徹底性。同時“詰誡連篇，喧賓奪主”（魯迅語），許多思想不是通過形象表現出來，而由作者直接說出，就使得這些作品不夠真摯親切而感動人了。

《拍案惊奇》以外的短篇小說如《石點頭》中的《貪婪漢六院賣風流》暴露了貪官污吏的丑惡行為，《西湖二集》中的《巧妓佐夫成名》揭發了科舉制度的腐朽，《醉醒石》中的《失燕翼作法于前，墮箕裘不肖惟后》對官僚呂主事“貪財克剝，寡廉鮮恥”的刻劃，《幻影》中的《八兩殺二命、一雷誅七凶》描寫了貧苦農民在苛征之下，家庭破產，以致典妻賣子，這些都是寫得比較很成功的。這些作品在不同的方面反映了不同程度的歷史真實。其中有的作品如《幻影》中的《生酬華蓐恩，死報徐海義》（《西湖二集》卷三十四《胡少保平倭戰功》雖也提到王翠翹，但極不重要）為越南古典名著《金雲翹傳》的故事所本，影響很大。但是總的說來，這些作品一味模擬，或者缺乏現實生活基礎，或者把生活表現得十分枯燥乏味，正如魯迅所說，是“明人擬作末流”，“話本”小說到此時期已經奄奄一息了，這種情況到了清代也未改變。

第三节 明代拟話本的艺术成就

明人的“拟話本”继承了“話本”創作上的一些艺术特点，如故事的曲折生动，形象的鮮明，語言的朴素精炼等优良傳統。在这以外，还創造性地发展了細节描写和人物內心的刻划。《卖油郎独占花魁》写秦重和莘瑤琴从見面到結合的过程曲折細致，思想感情的改变，生活作風的变化，层次分明。莘瑤琴贈銀分別，看似无情而实有情，秦重清波門外偶然再晤，事已断而又續，情节逐步发展，精細处，連“呀的一声門响”、“把頸一縮，舌头一伸”都写了出来。“秦重看美娘(莘瑤琴)时，面对里床睡得正熟，把錦被压在身下。秦重想酒醉之人，必然怕冷，又不敢惊醒他。忽見栏干上又放着一床紅紵絲的錦被，輕輕的取下，盖在美娘身上，把銀灯挑得亮亮的，取了这壶热茶，脫鞋上床，捱在美娘身边，左手抱着茶壶在怀，右手搭在美娘身上，眼也不敢閉一閉。”这里連极細小的动作都写出来了。但这并不是閑笔。正是这些地方显出秦重忠厚、朴实的性格。秦重內心隱微的活动是那样晶瑩可愛，那样真摯，一点不做作，叫人感到这种描写不是瑣碎，而是細膩。作者十分精巧地刻划秦重小心在意的举止，給讀者留下的印象是可愛可敬，而不是輕薄。这就是說，这种細节描写是服从于主题思想的需要。它表明秦重把莘瑤琴当做人(或者说亲人)来看待，不是把她当做玩弄的对象。因而秦重这个为人誠实的性格更加突出。无疑的，《卖油郎独占花魁》不少地方都是依靠細节描写使得作品中的人物形象更加生动和鮮明。

描写得細膩，当然不只是《卖油郎独占花魁》这一篇。其他如《沈小霞相会出师表》，作者关于聞淑女的刻划也是很細致的。

这种刻划人物的方法,如果和宋人話本《碾玉观音》比較一下,馬上就会发现明代短篇白話小說在艺术描写上已經越过了那种只用三言两語来勾勒人物性格的傳統手法。

在細致刻划人物精神生活的复杂和矛盾方面,“拟話本”中的优秀作品也有高度的成就。《蒋兴哥重会珍珠衫》中的蒋兴哥、王三巧、陈商这些人物的内心都是十分复杂的。蒋兴哥別妻出外經商,“心中只想着渾家,整日的不歇不探”。在苏州遇上陈商,发觉渾家与陈商有些瓜葛。“急急的赶到家乡。望見了自家門首,不觉墮下泪来”,“心中又苦又恨”。后来把渾家休了,“心中好生痛切”。王三巧最初不願丈夫离开,結識陈商后又不願陈商离开。一旦蒋兴哥回家,“三巧儿自己心虛”、“不敢殷勤上前扳話”。及至被送回娘家,“想着珍珠衫泄漏的緣故,好生难解”,又觉“四年恩爱,一旦决絕”,“不如趁死,倒得干淨”。后来蒋兴哥誤伤人命,身陷囹圄,她“想起旧日恩情,不觉痛酸”。这个作品描写蒋兴哥和王三巧的心情矛盾与复杂,不只限于情感变化,連情緒的波动也細膩地表現出来了。痛苦和悔恨折磨了这对夫妻。作者描写得愈精細,这两个形象就越发饱满,这个故事也就分外动人。

明代短篇白話小說在創作方法上,較之宋元話本,也有所发展。从《西湖三塔記》演化而来的《白娘子永鎮雷峰塔》,故事越来越美,主角也由一个吃人的妖怪发展成为反对封建恶势力的女性。这个故事显示一个小市民企求得到现实生活中所不能得到的幸福。它和《灌园叟晚逢仙女》一样,通过美丽的幻想抗議封建势力所加在善良人們身上的侮辱和損害。也在一定程度上反映了小市民对于爱情生活的一些願望。对现实强烈不滿而产生的浪漫主义的幻想,这在明代以前文学作品中也是常見的。

但是体现特定阶级的愿望和要求，伴随这一阶级的成长而产生的浪漫主义的手法，却是在这个时期开始出现的。《转运汉巧遇洞庭红》、《迭居奇程客得助》，把经商致富和幻想结合起来，也就是把掠夺理想化，并企图通过幻想的浪漫故事，鼓励这一阶级从事冒险活动，却是这个时期文学出现的新的现象。浪漫主义和某个阶级的特定生活方式结合，产生了一些新的文学作品，丰富了祖国的文学遗产。

第十章 明末文学

第一节 社会动乱对文学发生的影响

明末，自光宗泰昌到南明淮王东武最后复亡（1620—1648）是一个社会变动异常激烈的时代。在文学方面也表现出了很显著的时代特色。

明代中叶以来，社会一直动荡不安；农民起义和市民运动起伏彼起；统治阶级内部也暴露出各种矛盾，引起激烈的冲突；明王朝与蒙古族、满族和倭寇之间又不断发生战争。

这个时期出现的统治阶级内部的激烈斗争是明代中叶同样性质的斗争的继续和发展，是大地主阶级和宦官的反动、保守势力同中小地主阶级和比较正直的知识分子的开明、进步势力的斗争，实质是阶级矛盾在统治阶级内部的反映。这种斗争集中表现在东林党和宦官魏忠贤及其党羽的对立上。东林党出现在万历末年，他们经常议论朝政，抨击擅权的宦官和他们的党羽。天启年间，太监魏忠贤把持朝政，屠杀东林党人。在这场斗争中，一些东林党人表现了不畏权势、至死不屈的可贵气节。后来一些东林党人以张溥为首又组织了复社。最后一些复社的成员陈子龙、夏允彝等又组织了幾社。复社和幾社都坚持和魏党斗

爭，他們中間很多人后来还坚持抗清，捐軀赴難。魏忠賢在崇禎時虽然被誅，但魏黨在崇禎和弘光等朝一直还有很大勢力，其中有些人后来又都覬顏仰事清朝。

在宦官擅權下，明末的政治十分黑暗。一方面是皇家的“辽餉”、“剿餉”、“練餉”等的公开搜刮，一方面又是魏黨和大官僚、大地主的无穷的誅求。崇禎初，陝西等地連年災荒，農民吃树皮、野草、石粉充飢，爆发了農民大起義。起義軍后来在李自成、張獻忠等的领导下，占領了南北許多地方。李自成打到北京，崇禎皇帝自縊。

李自成攻入北京后，还没有来得及巩固政权，吳三桂引清兵入关，農民起義軍受到双方夹击而失敗。这时民族矛盾成为主要矛盾，全国各地人民，特别是江南人民，对滿族軍隊作了英勇的抵抗，抗战坚持了相当长的一个时期。

这个时期的文学和这些复杂尖銳的斗争有着密切的关系。許多作家直接参加了政治斗争，而且在創作上也作了积极的反映。东林党的高攀龙、楊漣和左光斗等虽然不以文学創作見长，但他們写的一些文章和他們的品格对当时的知識分子起了較大的影响。既是政治結社，又是文学团体的复社和幾社，在文学主張方面虽然基本上还是学步前后七子，并没有根本不同的新見，但他們中間不少人的作品却有充实的内容，陈子龙等还都是积极参加政治斗争，坚持抗清的爱国詩人。当时在文学主張上和复社、幾社对立，反对前后七子，推崇唐宋派的有豫章社，其代表人物艾南英也是从事抗清的。复社、幾社和豫章社都反对公安派、竟陵派的抒写性灵之說。这时期受公安派、竟陵派影响的作家如張岱等，面临国破家亡的局面，在血与火的教訓下，他們的作品也有了新的变化和发展。

这一时期的戏剧和小说中也有不少作品反映了当时的重大事件，但大都没有流传下来，现存的作品一般显得浮泛，甚至粗糙。大部分戏剧和小说未能对这个动荡的时代作出有力的反映。在戏剧创作上活跃的主要是一些继承前一时期临川派和吴江派余波的作家，他们没有突出的成就。小说方面有较多的“拟话本”（详见第八章），还出现了才子佳人小说。《西游补》则是这个时期小说中的较好作品。在戏剧、小说作家中，也有人在民族斗争中积极抗清，有的还为国殉难。

总的说来，在短短的二十多年中产生的这一时期的文学，它们的最大特色就是以挽救民族危亡的急切呼吁激动着后来的人们，它们在文学史上占了一页重要的地位。

第二节 诗 歌

这一时期诗歌创作上最有成就的是陈子龙（1608—1647）。陈子龙，字卧子，松江华亭（今上海松江）人。他是复社的主将，是中叶以来复古派的最后一个重要作家，但成就却在中叶的前后七子之上。

陈子龙很注意经世致用之学。曾编过《皇明经世文编》，又整理过徐光启的《农政全书》。他在当时社会上有很高的声望。在浙江做官时，镇压过福建和浙江一带的农民起义。清兵破江南后，他坚决抗清，表现了凛然的民族气节。最后被清兵所获，投水死。

陈子龙在诗歌创作上是立意和当时社会上影响很大的公安派、竟陵派相对抗的。他和李舒章、宋徵舆编过一部《明诗选》，提倡复古。在《仿佛楼诗稿序》里，他说：“幼时既好秦汉间文，于

詩則喜建安以前。”讀了李夢陽、李攀龍的集子，又贊嘆它們“飄飄然何其似古人也”；因此他就立意仿效。他的早期作品，很多是這樣一些“以形似為工”的模擬之作。有一部分作品雖然也具有一定的社會內容，但還沒有構成他自己的獨特風格，和前後七子沒有多少區別。

在崇禎的最後幾年間，他的詩歌創作起了變化。一些“忧憤念亂”的詩歌里注入了沉痛的感情，顯得悲勁蒼涼，而詞藻華麗，音調鏗鏘，具有感人的力量。這個時期的詩，有一些是為農民起義而發，表現了他的封建地主階級立場，但最多的還是感憤奸臣誤國和清兵入侵，國破家亡等。《湘真閣藁》、《焚余草》和收在《三子詩選》中的詩都是這個時期的作品。

陳子龍的各種體詩中，古樂府和五言古詩佳作不多。樂府詩都是模擬漢魏六朝。五言古詩有的雖寫當時現實，也不脫仿古的痕迹；缺乏生氣。新樂府只有幾首，其中《小車行》、《賣兒行》写出了詩人目睹的災民流離道路、吃樹葉草根、賣兒鬻女的慘狀，思想也較深湛。《小車行》：

小車班班黃塵晚，夫為推，婦為挽。出門茫茫何所之？青青者榆
我我飢，願得樂土共哺糜。風吹黃蒿，望見垣堵，中有主人當飼汝。叩
門無人室無釜，躑躅空巷淚如雨。

陳子龍各種體詩中最富有特色的還是七律。七律中有許多組詩，表達了他對於時事的關切，悲歌慷慨，酣暢淋漓。像《遼事雜詩》八首、《都下雜感》四首、《晚秋雜興》八首、《秋日雜感》十首等，都是長歌當哭之作。《遼事雜詩》第三首最能見出他的雄渾、悲壯的藝術風格：

二月遼陽大出師，無邊雲鳥盡東馳。烏鳶暗集三軍幕，風雨驚傳
兩將旗。長白峰高坐漠漠，渾河水落草離離。國殤穀魄今何在，十載

招魂竟不知。

陈子龙的学生夏完淳（1631—1647）也是这时期的有名诗人。夏完淳，字存古，号小隐，松江华亭人。他的父亲夏允彝和陈子龙等創立幾社，来往的人都讲究文章气节。夏完淳从小就受到这种环境的熏陶，九岁善詩文，十四岁就参加抗清活动，跟随他的老师陈子龙起兵太湖，后来被清兵所捕。他在獄中写的《土室余論》中这样激切地表示他的心曲：“今生已矣，来世为期；万岁千秋，不第义魄；九天八表，永厉英魂。”这是最激越的战斗的声音。最后在南京英勇就义，年仅十六岁。他的短短的一生表现了不凡的英雄气概。

夏完淳的詩歌創作也受了复古派的影响，他曾經大量地模拟六朝以前的詩，有許多因襲。但十四岁从軍以后，詩歌中就出現了濃烈的战斗生活的气息，表现出悲壮激越的風格。他是一个少年英雄，詩里面所流露出来的气氛沒有陈子龙的某些詩那样悲凉。但在当时的残酷斗争的形势下，不免担忧抗清事业的前途，在《精卫》一詩里，发出“崇山日以高，滄海日以深。愧非补天匹，延頸振哀音。辛苦徒自为，慷慨誰为心”的感叹。

夏完淳写了不少劲人的詩篇，像《細林夜哭》的哀悼陈子龙，《忆侯幾道云俱兄弟》的追忆死难的同志，《魚服》的写軍营生活，《別云間》的写离別故乡，《東半村先生》的写赴义前的心情等，都写得慷慨激烈，高亢雄壮。如《魚服》詩：

投笔新从定远侯，登坛誓飲月氏头。蓮花劍淬胡霜重，柳叶衣輕汉月秋。勵志鸡鳴思击楫，惊心魚服愧同舟。一身湖海茫茫恨，綯索秦庭矢报仇。

夏完淳还写了一些詞和几首散曲。套曲〔仙呂傍妝臺〕（《自叙》）是在獄中之作，其中写到“英雄恨，泪滿巾。何年三戶可亡

素!”表現了他的壯志未酬、英雄遺恨的感情。他在獄中寫的三篇散文《獄中上母書》、《遺夫人書》和《土室余論》，也都是血淚凝成的作品。

清兵入關以後，長江以南抗清義師風起雲湧。在這個期間，有一些抗清的將領，在戰鬥中寫了一些激昂慷慨的詩篇，如張煌言、瞿式耜等。張煌言（1620—1664）曾在舟山群島一帶組織抗清義師，幾次攻入長江下游各城市，聲震一時。他的詩格蒼老。如《師次圖山》“六代山川愁鎖鑰，十年父老見旌旗”，《師次燕子磯》“戰余落日鮫人窟，春到長風燕子磯”等句，写出了他攻入長江時的興奮心情。後來被俘，英勇就義。被俘後寫的詩中，仍充滿着戰鬥的聲音。瞿式耜（1596—1650）曾任桂王文淵閣大學士兼兵部尚書。詩作表達了他的愛國愛民的心情，還有些詩反映了桂王朝廷中複雜的政治鬥爭。

第三節 散 文

復社、幾社中產生了優秀的詩人陳子龍等，但在散文上成就不大，張溥較能寫散文，著名的有《五人墓碑記》。專門效學唐宋派古文的“豫章社”的艾南英，寫作散文較多，但并不出色。這個時期在散文上有成就的還是一些繼承公安、竟陵兩派余波的作家。這些作家中除了個別如劉侗還謹守竟陵派的壁壘外，其他大都泯除了門戶之見，融合各家所長。這可以張岱為代表。

張岱（1597—1689），字宗子，又字石公，號陶庵，又號蝶庵，紹興山陰（今浙江紹興）人。他出身於一個仕宦家庭，自己沒有做過官，落拓不羈，喜歡游山玩水。文學藝術方面修養很深，對

戏剧和音乐都有特殊爱好。張岱在品茶、飲膳等方面也是一个精致的“鉴赏家”。因此，在他早年的“風雅”生活中，虽不满意封建士大夫那种拘于礼法，但也表现了另一种庸俗的趣味。以后，在东南人民抗清过程中，他同坚持抗清的鲁王和一些爱国志士有所联系，但并没有积极行动。他“披发入山，賦賦为野人”，以消极避世来表示他的民族气节。

張岱的著作很多，著名的有《陶庵梦忆》、《琅嬛文集》和《西湖梦寻》。《陶庵梦忆》和《西湖梦寻》都是清兵入关后的作品，前者是他的代表作，記他旧日生活中的一些片段瑣事。其中描写自然風景的文字很多，写来饒有詩意，像是傳統的山水詩的散文化。如《湖心亭看雪》写雪景：

雾淞沆砀，天与云与山与水，上下一白。湖上影子，惟长堤一痕，湖心亭一点，与余舟一芥，舟中人两三粒而已。

此外还有些描写人物动作語态的散文，也写得生动傳神。如《柳敬亭說书》的一段：

余听其說景阳崗武松打虎白文，与本傳大異。其描写刻画，微入毫发；然又找截干净，并不唠叨。嘯呖声如巨钟，說至筋节处，叱咤叫喊，汹汹崩室。武松到店沽酒，店內无人，蓦地一吼，店中空缸空碗，皆瓮瓮有声。閑中着色，細微至此。

《陶庵梦忆》中还有不少写得清丽活潑的小品文，如《西湖七月半》、《西湖香市》和《紹兴灯景》等。

張岱在《陶庵梦忆》自序中述說他的写作动机是对过去繁华靡丽生活的懺悔，这在他的《自題小像》中也有所表現，其中說：“功名耶落空，富貴耶如梦，忠臣耶怕痛，鋤头耶怕重，著书二十年耶而仅堪复盃。之人耶有用沒用？”在懺悔中表現了一种沒落的情調。但这种感情与国破家亡的遭遇有着密切的关連，因此

他对往事的回忆也寓有故国之思的感情。《西湖梦寻》記述西湖風景和掌故，在自序中記他明亡后再到西湖，“至断桥一望，凡昔日之弱柳天桃，歌楼舞榭，如洪水湮沒，百不存一矣。”这也流露了兴亡之感，全书在在出現这种感慨，文字也空灵流丽。

明末散文家比較重要的还有王思任、刘侗、祁彪佳几家。

王思任(約1574—1646)，字季重，也是紹兴山阴人。他的文学創作活动从万历时就已开始，散文受徐渭和公安派的影响，以《游喚》、《历游記》两种游記成就較高。《游喚》中的一些文字如《小洋》、《剡溪》、《天姥》等，笔意放纵談諧，有它的特色。福王朱由崧时，馬士英逃奔至浙江，王思任移书拒他，說：“吾越乃报仇雪耻之国，非藏垢納污之地也。”深痛誤国权奸。清兵南下时，有人劝他降清，他閉門大书“不降”，后来屏迹山居，病中絕食死，年七十二。

刘侗，字同人，黃州麻城（今湖北麻城）人。和于奕正合著《帝京景物略》，記北京城郊景物。人們說它“序致冷雋”，“幽深孤峭”，很有竟陵派散文的特点。这部书也是竟陵派中一部重要作品。

祁彪佳(1602—1645)，字虎子，一字幼文，又字弦吉，紹兴山阴人。官位較高，有才干，能关心民間疾苦。清兵南下后，他写了絕命书和“含笑入九泉，浩气留天地”的詩句，投水自尽。他的重要的散文著作有《寓山注》，記園林景物，格局不大，但严整精工，其中“一壑一丘，皆成小致”二語，可以用来概括它的特色。这部作品是他在政治上遭受挫折时写的，也流露了消极情緒。祁彪佳的《明曲品》和《明剧品》著录和評論了明代很多戏剧作家、作品，是一本比吕天成的《曲品》更有价值的著作。

第四节 戏剧和小说

这个时期的戏剧作家，大都受到前一时期的湯显祖和沈璟的影响。被称为临川派作家的有孟称舜、阮大铖和吴炳等；被叫做吴江派作家的有袁晋、沈自晋和范文若等^①。

这两派作家的成就远赶不上前一时期的戏剧创作成绩。临川派诸人的作品固然难以企及湯显祖的杰作；吴江派的作家也没有突破沈璟的成就。

这时候抨击魏忠贤的剧本不断产生，如陈开泰的《冰山记》、穆成章的《请剑记》、盛于斯的《鸣冤记》、高汝拭的《不丈夫》、王应遴的《清凉扇》、范世彦的《磨忠记》和三吴居士的《广爱书》等。抨击魏党的剧作如此之多，说明了当时人们对宦官干政的痛恨。这些剧本大都沒有流传下来，惟一傳世的《磨忠记》是本相当粗糙的傳奇。

孟称舜，字子若，绍兴山阴人，生卒年不详。他的文学活动主要在天启、崇禎年間（1621—1648），著有傳奇《貞文記》等三种，杂剧《桃花人面》等六种。大都写纏綿悱惻的爱情故事。如《貞文記》中沈佺和张玉娘双双殉情，写得很凄艳。《桃花人面》的題材系从唐代孟棨《本事詩》中的崔护謁漿故事而来，歌颂崔护和叶蓁儿的生死不渝的爱情。作者在描写中把这个历来相傳的美丽的爱情故事归结为“生还死情未灭，死还生恨早枯”，正是受到湯显祖所說的“生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”影响的結果。作者很会写戏，如第一

① 这里所說临川派和吴江派作家，系采用一般傳統的說法。其中像吳炳、范文若等人既受湯显祖影响，也接受了沈璟的影响。

折描写崔护和叶葵儿初次见面，崔护问长道短，叶葵儿除回答自己姓名年龄和说声“郎君请坐”外，再无一言。但她对崔护的絮絮情话表示的低头整衣、“欲言又止”、“低叹不语”等等动作中，包含了万千言语，表现出来种种柔情。把这个爱情场面处理得细致而动人。

阮大铖(1587—1646)，字集之，号圆海，一号石渠，安庆怀宁(今安徽怀宁)人。他是魏党中人物，后来降清。他写的传奇有《燕子笺》、《春灯谜》等九种，大都情节热闹，文笔华丽。历来认为《燕子笺》是他的代表作。《燕子笺》描写书生霍都梁和妓女华行云、官家小姐酈飞云之间婚姻的曲折经过。剧中燕子传笺，促成婚姻的情节，是从前一时期的无名氏剧作《霞笺记》中的“抛霞笺”演化而来，但仍不失为是一种颇为美丽的艺术想象。惟整个剧本的格调不高，所写男女主角的爱情与婚姻未能表现出动人的思想。“双云”同嫁一夫，最后为诤封属谁而相互争吵，更是显得庸俗。

阮大铖在文辞上甚为用心，并力求摹仿汤显祖，有人以为《春灯谜》中某些曲文达到了汤显祖的水平。但是这也不能挽救他作品的平庸甚至低下的思想境界。

吴炳(?—1646)，字石渠，常州宜兴(今江苏宜兴)人，做过南明永明王的兵部侍郎兼东阁大学士。后为清兵所俘，绝食而死。他著有《情邮记》、《绿牡丹》、《疗妒羹》等五种传奇，大都描写青年男女的爱情和婚姻故事，其中以《情邮记》和《绿牡丹》较好。吴炳的作品在结构、情节和文辞上都比较讲究，看得出用了不少功力，但也缺乏较高的思想境界。

吴江派作家袁晋(1599?—1674)，原名韞玉，字令昭，又字于令，苏州吴县(今江苏吴县)人。所作传奇有《西楼记》、《金锁

記》等八种，还有《双鶯傳》等杂剧，并著有小说《隋史遗文》。《西楼记》是他的名作，描写于鵠和穆丽华的爱情故事。作者竭力写出男女主角在经历种种苦难、遭受种种磨折中坚持他们生死不渝的爱情，颇能动人。“楼会”“拆书”“错梦”等出一直在剧坛流行，“错梦”尤为膾炙人口。

和袁晋同时著名的沈自晋（1583—1665）是沈璟的侄儿，著有《翠屏山》等三个剧本，所写散曲较多，集名《鞠通乐府》，其中不少作品表达了他的抗清思想。

沈自晋的兄弟沈自徵（1591—1641），写了三个杂剧，《霸亭秋》写杜默落第，在项羽庙内，倾吐牢骚，“奈何以大王之英雄不得为天子，以杜默之才学不得作状元”，抨击了科场中的黑暗。

被沈自晋赞为“风流绝调”的范文若（1588—1636），是一位比较多产的作家，著有《鸳鸯棒》、《花筵赚》等十三种传奇。以文笔细腻、情节曲折著称。

袁晋等对传奇音律都很讲究，袁晋写作时“奉谱严整，辞韵恬和”，范文若还创造新调，沈自晋编有《南词新谱》。在这方面，他们确实都是沈璟的信徒。

这个时期的小说，除去拟话本外，大都是描写和反映当时社会生活中的重大事件和批判堕落世风的作品；此外还有一些描写爱情故事的才子佳人小说。前者如：批判和抨击魏忠贤及其党羽的《魏忠贤小说斥奸书》、《警世阴阳梦》和《皇明中兴圣烈传》等；描写明朝和满族之间的战争的《平虏传》、《辽海丹忠录》和《镇海春秋》等。还有一部小说《西游补》虽然没有直接描写政治、军事方面的重大事件，但是它以浪漫主义的手法，讽刺和批判了当时的堕落世风，曲折地反映了社会生活的某些方面；加以

艺术描写上的成就，使它成为这个时期小说中较好的一部作品。

《西游补》的作者董說（1620—1686），字若雨，湖州烏程（今浙江吳兴）人。他是复社主将張溥的学生。清兵入关以后，他改名換姓，并称自己为“槁木林”。清兵过长江以后的第二年，他焚掉了十余年来所写的应制之文，絕意仕进。以后，又削发为僧。他和一些抗清的志士有联系，詩作中也流露对清朝的不满和反抗。

《西游补》是董說二十一岁时的作品，小说涉及面较广。如写孙行者化作閻罗天子审問秦檜时，斥罵了“如今天下”的宰相。秦檜对孙行者說：“咳！爷爷，后边做秦檜的也多，現今做秦檜的也不少，只管叫秦檜独独受苦怎的？”

再如写孙行者化作美女去見項羽。項羽“一只手儿扯着佩刀，把左脚儿斜立”，“慷慨悲憤，自陈其概”，几乎讲了一个夜晚。孙行者听得不耐煩，要求他不說“这些无顏話”，并說：“話他人叫做有顏話，話自己叫做无顏話。”这种描写显然也是对当时一些庸俗世風的辛辣諷刺。这种諷刺在《西游补》中几乎俯拾皆是，构成了这部小说以描写神魔活动为外衣来对社会现实作批判的特色。在艺术描写上，《西游补》也有不少优点，如魯迅所說：“惟其造事遣辭，則丰贍多姿，恍忽善幻，奇突之处，时足惊人，間以俳諧，亦常俊絕，殊非同时作手所敢望也。”

除了《西游补》等作品外，这个时期还出現了一些写才子佳人故事的小说，如《吳江雪》和《玉支璣》等。所謂才子佳人故事，大抵是：青年男女，各有才貌，彼此相爱，結为夫妻，并获得功名富貴。其間有小人撥乱，但終不能得逞。这样的故事早在唐代的傳奇小说中就有濫觴。以后的戏曲作品中，也有大量的才子佳人故事，有的写来較好，有着不同程度的动人的思想和艺术描

写,有的則不但在艺术上描写拙劣,思想也更加庸俗。話本和拟話本中也有才子佳人故事。至于长篇白話小說中出現这种故事,是在这时期开始。它們的出現,除了上述的傳統影响之外,同万历以来上层社会分子开始的纵情声色,“歌舞升平”的社会風气也有关系。而作为中国小說史上的一种新現象,它繼續发展到清代,出現了大量的才子佳人小說,形成了这种小說发展的“高潮”。

第十一章 明代民歌

第一节 民歌的兴盛

明代是民間文学发展繁荣的时代。向来为“詩坛不列，荐紳学士不道”（馮梦龙《叙山歌》）的民歌，在这时，特別到中叶以后，也得到了新的发展，民間产生大量的歌謠和歌曲，广泛地在城乡人民口头中傳唱，形成民歌兴盛的局面。在当时統治阶级的所謂正統文学一般表现为內容貧乏、面临严重危机的情况下，民歌的新鮮活潑引起了一些文人的重視和推崇，有人甚至认为民歌是明代文学的“一絕”^①。

現存的明代民歌，数量相当丰富。較早搜輯成书的，有明宪宗成化年間金台魯氏刊行的《四季五更駐云飞》等。后来馮梦龙編輯了《挂枝儿》和《山歌》，醉月子选輯了《新镌雅俗同观挂枝儿》、《新镌千家詩吳歌》等。連同散見于明人的一些曲选、筆記和杂著等书中的，总共将近千首。

从形式上看，这些民歌大致可以分为傳統的民間歌謠和当时新兴的民間“俗曲”两个部分。前者主要以“山歌”为代表，它

① 卓人月《古今詞統序》說：“我明詩让唐，詞让宋，曲又让元，庶几‘吳歌’、〔挂枝儿〕、〔罗江怨〕、〔打枣竿〕、〔銀絞絲〕之类，为我明一絕耳。”

产生和流传于江南属于吴语地区的城乡人民口头中，所以又称为“吴歌”。“俗曲”是在继承元代小令和套数的艺术传统的基础上发展起来的民间歌曲的新形式，也叫做“小曲”、“杂曲”、“时调”^①。这一部分俗曲，在明代民歌中数量最多，流行的地区也最广泛，遍及南北，而特别盛行于城市里的歌楼妓院和坊市闾巷之间。

这种情况使明代民歌的作者成分显得比较复杂。虽然其中有少数可以看出是劳动人民的口头创作，或者是由劳动人民的口头创作转化过来的俗曲作品，但是大部分都是出于城市里中下层市民的创作。可以说，俗曲基本上是属于市民阶层的产物。同时，由于这些民歌都是由文人采录编集而保存下来的，其中有不少还经过他们的加工和润饰，有的甚至还是他们的拟作。因此，现在保存下来的明代民歌，真正属于劳动人民的作品是很少的。

值得注意的是，尽管这些民歌在形式上有山歌和俗曲的区别，作者成分也比较复杂，在内容上却都表现了某些共同的特色：它们都大量地描写爱情生活，带有浓厚的市民思想意识，表现出与封建礼教不协调的思想倾向。这一特色给明代民歌带来比较显著的时代性。

明代民歌的兴盛和当时社会经济的发展有着密切的联系。明初社会经济恢复以后，生产迅速向上发展，手工业和商业空前发达，城市更加繁荣，市民阶层更为壮大起来。明代社会经济发展的这一特征，就给原来在民间创造和流行、并且适应市民文化生活需要的文学形式，提供了发展和繁荣的社会物质条件。因

① 俗曲的曲调有地区的分别，时代的不同；它是随时随地产生而流行的。故又称为“时调”。

此,具有傳統艺术特色的、直接表现当代社会生活和人民思想感情的民歌,就更容易得到当时人民群众的欢迎和喜爱。沈德符在《野获編》中談到明神宗万历年間〔打棗竿〕、〔挂枝儿〕^①流行的盛況时說:“不問南北,不問男女,不問老幼良賤,人人习之,亦人人喜听之,以至刊布成帙,举世傳誦,沁人心腑。其譜不知从何而来,直可駭叹。”可見民歌在当时深入人心的程度。民歌在广泛流行的过程中,由于群众的不断創造,曲調随时随地在产生,愈来愈丰富。根据現存資料来看,从明成祖永乐年間到明末,差不多每朝都有新的俗曲产生和盛行,曲調积有三十种之多。民歌这种蓬勃发展的情况,必然会影响到当时文学发展的面貌。

明代文坛由于长期在“台閣体”和“复古主义”的統治下,正統文学的发展一直处在衰微状态中。在元代发展起来的散曲,这时也远离了人民,成了貴族文人的专利品,变得死气沉沉。于是,一些較為进步的文人开始注意民歌。他們企图从民歌中吸取新鮮有益的养料,来振兴当时衰頹的文風。他們一方面駭叹民歌的深广影响,同时也看到民歌“如十五国風,出諸里巷妇女之口者,情詞婉曲,有非后世詩人墨客操觚染翰、剝骨流血所能及者,以其真也”(李开先《詞譜》)的客观事实,因而加以重視。欣賞民歌,学习民歌,成了当时部分文人中一种社会風气。有些文人开始大量搜集民歌,进行編輯和刊刻,于是在文学史上首次出現了个人編纂的民歌专集。这方面,馮夢龙的貢獻最大。他所編輯的《山歌》十卷,对民間歌謠发展的研究具有重要的意义。此外,有許多作家更进一步学习民歌的艺术表現手法,或者直接采用民歌形式进行創作,而且从思想內容上向民歌吸取营养,使

① 北方叫〔打棗竿〕,或作〔打草竿〕、〔打棗干〕,南方叫〔挂枝儿〕,或作〔倒挂枝儿〕、〔挂枝詞〕,是一調的異名,不是两个不同的曲調。

自己的創作，特別是和民歌比較接近的散曲創作得到了新的發展，寫出許多反映和揭露封建社會黑暗現實、描寫當時社會生活面貌的仿民歌體的通俗作品。其中陳鐸、馮惟敏等幾個散曲作家的成績較大。公安派反復古主義的進步文學運動起來以後，民歌更受到推崇。公安派的領袖袁宏道說：“吾謂今之詩文不傳矣。其萬一傳者，或今閭閻婦人孺子所唱〔擘破玉〕、〔打草竿〕之類。”（《錦帆集》卷二《叙小修詩》）他把民歌的地位評價在當代詩文之上，認為是可傳之作。在他們進步文學理論的影響下，輕視民歌的傳統觀念有了改變，這在一定程度上也推動了民歌的發展。

第二节 明代民歌的思想和艺术

現存明代民歌絕大部分是歌咏有關男女愛情和私情的。另外有一部分歌咏古人古事的，如雙漸和蘇卿、崔鶯鶯和張生等故事，以及嘲花咏月之作，實際上多數也是屬於所謂“私情譜”的範圍。其他題材的作品幾乎沒有。這並不是明代民歌本身題材狹窄，而主要是民歌搜集者的階級意識和欣賞趣味所造成的。因此它們並不足以反映明代民歌的全部面貌。但是就這些情歌所反映的封建末期中下層社會中男女關係的內容來說，卻還是相當廣泛的。其中部分較好的作品表現出當時人民特別是市民階層在愛情和婚姻生活上要求擺脫封建束縛、要求自由選擇對象的強烈願望，以及他們在行動上表現出來的叛逆精神，具有比較鮮明的反封建的社會意義。不過另外一大部分的作品就比較複雜了。它們都或多或少地帶有不健康的庸俗情調和油滑氣味，有不少更是純粹猥褻描寫的惡劣的色情之作。這一方面固然反

映了小市民在愛情上輕率玩弄和他們在意識上庸俗落后的一面，另一方面也是當時統治階級淫樂情緒的一種反映。

在情歌中，有少數比較健康的作品是歌咏真誠愛情的詩篇，“郎有心來姐有心，二人好似綫和針，針幾何曾離了綫，綫幾何曾離了針”（丘齊山《新鐫分門定類綺筵雅令：杭城四句歌》）。這種“針綫不離”的愛情內容就是這類情歌所歌頌的主題。從它們所表現的感情來看，多數是較為痴情和潑辣的，並且不事造作，熱情恣放，藝術感染力也較強。其中有的是對堅貞愛情的熱烈歌唱，像〔劈破玉〕（《分離》）：

要分離，除非天做了地！要分離，除非東做了西！要分離，除非是官做了吏！你要分時分不得我，我要離時離不得你，就死在黃泉，也做不得分離鬼！

——熊稔寰《新鐫天下時尚南北徽池雅調》卷一

通過一系列不可能做到的客觀事物的描寫，突出地表示出他們對不能分離的堅貞的意志。有些情歌則比較質樸，可能是勞動人民的作品。由於勞動人民在生活上不剝削他人也不損害他人，沒有剝削者互相玩弄和損人利己的意識，因此在對待愛情的態度上是真摯和純朴的。例如《山歌：月上》描寫一位姑娘等待情人的情景：

約郎約到月上時，那了月上子山頭弗見渠。噢弗知奴處山低月上得早，噢弗知郎處山高月上得遲？

性格的天真，感情的真摯，想象的淳樸，都表現得很鮮明，和那些市民氣息很濃的情歌，情調截然不同。雖然這類描寫勞動人民的愛情的詩篇很少，它們的生命力却很強，像《月上》直到現代還在民間流傳。

在明代民歌中，時代特色較為顯著的是反映人民與傳統封

建礼教相冲突的情歌。这类情歌大多数都是妇女的歌唱。这是因为在封建社会里受傳統礼教压迫和封建婚姻制度摧殘的妇女，命运最为悲惨，身受的痛苦最为深重，所以她們反抗封建压迫的呼声，要求恋爱自由婚姻自主的愿望，也就常常在民歌中得到充分而强烈的反映。在这类情歌中，内容也是多方面的。有的表現他們对礼教束縛的蔑視：“郎有心，姐有心，罗怕人多屋又深。人多那有十只眼，屋多那有千重門。”（《山歌：有心》）有的是对封建婚姻制度的“父母之命，媒妁之言”的否定：“弗用媒人弗用財。”（《山歌：賸》）有的則对世俗的富貴荣华观念鮮明地表現出决裂的态度：“便做尼僧不嫁他！”（《駐云飞》《富貴荣华》）还有许多情歌，直率地表白青年男女在爱情和婚姻上不图錢鈔，不計較門戶地位，一意求情投意合的愿望的实现。另有一类情歌反映了尼姑和寡妇生活的苦悶以及她們对摆脱这种生活的要求，如：“嫁个丈夫不受孤”（《駐云飞》《寺里尼姑》），“雌雄百鳥都成对，惟奴孤单独自眠”（《鷓鴣天》《寡妇思情夏月間》）。最有特色的是一种“咬釘嚼铁”式的追求和反抗：

乞娘打子滿身青，寄信教郎莫吃惊。我是銀匠鋪首飾由僕打，只打得我身时弗打得我心！

——《吳歌：打要》

而在《吳歌：甘认》^①里所表現的，已經是連封建社会里最严厉和殘酷的懲罰都不足以使她們妥协了。这种强烈的追求和反抗的意志，的确是过去的民歌中罕有的。

在封建社会里，人們爭取恋爱自由、婚姻自主的民主要求和愿望越是强烈，就会越是可能受到干涉和阻撓禁止。明代民歌

① 这首民歌全首是：“乞娘打子好心焦，写封情书寄在我郎标；有舍徒流、迁配、碎剗、凌迟天大罪名阿奴自去认，教郎千万再来遭！”

中，比重最大的还是反映他們在爱情上失态、相思、痛苦和哀怨的情歌。其中虽然有的是由于对待爱情的态度輕率所造成的，但是也有許多是封建礼教和封建社会的习惯势力所造成的。这类情歌从思想性来說是有一定程度的价值的，更加上它們所表現的内容往往哀思宛轉，怨恨纏綿，感情曲折纖細，而且常常在艺术上表現出一定的技巧，尤其是俗曲，因为曲体活潑多样，句法参差重叠，音調节奏富有变化的特点，更適合表現这一类的内容，所以創作特盛。因此，这类情歌常为过去的文人所称賞，认为是“沁人心腑”之作。他們加工、潤飾或拟作这类情歌也就是很自然的事情了。

情歌里还有另外一类是描写在“瞞娘”、“瞞夫”和“瞞人”的条件下，大胆“偷情”的作品。因为为数不少，也形成一种显著的特色。本来这种“不合法”的恋爱是不合理的封建婚姻制度下的必然产物，反映这种不正当的生活现象，在当时的历史条件下，可以认为是一种反抗的表现。可是这些情歌并不是完全如此，它們差不多都是輕佻地、淫蕩地、猥褻地加以渲染的色情之作。其中固然有許多是出于妓女嫖客之手，并且无疑也是市民阶层意識落后一面的反映，是受到封建統治階級思想意識影响的結果。但是这种情歌之所以能够風行，和当时統治階級的腐化墮落而形成的淫乱糜爛的社会風气是密切联系着的。

除情歌外，現存明代民歌描写其他題材的作品极少。在《山歌》里有一首长調山歌《山人》，《乐府吴調挂真儿》戏謔部也有一首《山人》，都是諷刺那些附庸風雅装腔作势招搖撞騙的人，在当时很有现实意义。此外，在明人著作中也还能看到一些偶尔被記錄下来的描写其他生活内容的民歌。例如叶盛的《水东日記》記錄的一首民歌：“南山头上鵲鵲啼，見說亲爷娶晚妻。爷娶晚

妻爷心喜，前娘儿女好孤凄。”这是反映家庭生活的。至于直接反映当代社会政治生活和阶级斗争的民歌则没有流传下来，然而在和民歌性质相近的民谣中却保存不少。

明代民谣没有专集，都散存于明清人编著的歌谣集、史书和笔记等书中。这些民谣的现实性和斗争性是很强的。它们大都是针对社会政治中某一种具体的现象或人物加以臧否，表现的政治态度非常鲜明。其中揭露和讽刺统治阶级的贪婪和剥削是这些民谣重要的主题，例如：

可笑严介溪，金银如山积，刀锯信手施。尝将冷眼观螃蟹，看你横行得几时！①

——朱国祯《涌幢小品：京师人为严嵩语》

这是咒骂明世宗嘉靖时的大奸臣严嵩的。

明代民谣中有一组歌颂李自成农民起义军的作品是很有特色的：

朝求升，暮求合，近来贫汉难存活，早早开门拜闾王，管教大小都欢悦。

——清计六奇《明季北略》卷二十三

这一首概括地反映了贫苦人民欢迎起义军的深刻原因，同时也有力地表明了被封建统治阶级诬蔑为“流贼”的起义军和人民利益的密切联系。这些歌颂起义军的民谣，在当时具有很大的宣传鼓动性，对起义军的壮大和发展，以至形成浩大的声势，起了重大的作用。

总的说来，民谣在反映社会现实生活方面，是比较更直接、更具体、更集中的，它的形式一般也表现为简短、精炼、质朴。就

① 沈德符《野获编》卷二十六《諧謔》记作：“可恨严介溪，作事恣心欺。常将冷眼观螃蟹，看你横行得几时！”

艺术性說，民謠是不如民歌丰富多采的。

明代民歌在以丰富的想象、洋溢的热情、直率的口吻、生动的語言和白描的手法这些显著的艺术特点来表现爱情和私情方面，具有独特的艺术成就。一般情歌的作者都善于捕捉日常生活中富有特征的事物形象和情节，通过比喻、象征、夸张、烘托以及傳統的諧音双关等表现方法，把恋爱中的人們的各种思想感情生动地描繪出来，既簡练，又富有含蓄，給人的印象鮮明深刻。例如：

傻俊角，我的哥：和块黃泥捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我，捏的来一似活托；捏的来同床上歇臥。将泥人儿摔碎，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我；哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。①

——陈所聞《南宮詞記》卷六〔鎖香枝〕《汴省時曲》

它仅凭借捏泥人这一种极平常的游戏情节的联想，就把一个在热恋中未脫天真气的女性形象体现出来。想象的奇特和清新，借喻的巧妙，使讀者仿佛具体感到她那胶漆般的爱情。

明代民歌艺术創作上的这一特色，在心理描写方面表现得更为突出。

月月儿真个令人爱，碧团团，光皎皎，直照見我的心怀。当面看，背后望，清輝彻夜长长在。愁只愁云半掩，恨只恨雨还来，想只想缺有圓时，虑只虑晴(情)难买。

——《乐府吳調挂眞儿：月兒》

这里拿高悬天空的月亮做比喻，表达一个恋人对純洁爱情的神

① 这首民歌《汇选倒挂枝儿》和《乐府吳調挂眞儿》均題作《泥人》，其他书中也有記載，只是文字稍有不同，可見在当时是一首很流行的作品。傳說赵孟頫的妻子管夫人写过类似这样一首，恐不可靠。

往以及对这种爱情不能圓滿地长久获得的悵惘心情，十分生动細致。有一首〔桂枝儿〕《《想冤家想得魂飄蕩》》描写一个女子想把她的爱情繪成一幅图画，但是“画不出你心疼，画不出我心热，只画着温存”，而結果連温存也画不出来，留下的只是无穷无尽的相思了。它和《月儿》一样，形象地表现了蘊藏在人們內心深处那种細膩而有节奏的感情的波动。像这种以复杂、曲折、纖細的情感心緒为表现內容的作品，在俗曲里十分普遍，成为市民歌曲显著的特点。

民歌的表现力是很强的。有些情歌，它不借助上述种种的技巧，也不需要什么詞藻的妝飾，只是以普通叙述的方式，简单白描的手法，通过形象化的語言，把爱情生活中某种片断或細節描写出来，就能創造出鮮明的形象和动人的情景。

隔花阴，远远望見个人来到。穿的衣，行的步，委实苗条，与冤家模样儿生得一般俏，巴不能到跟前，忙使衫袖儿招。粉臉儿通红，羞也，姐姐，你把人儿錯认了！

——《徽池雅調》卷一〔劈破玉〕《錯认》

明代民歌經常就是以这样富有表现力的艺术吸引住了广大的群众。不少文人从这里吸取創作經驗，他們的写作技巧也得到了提高。

清 代 文 学

第一章 順治、康熙时期的文学(上)

第一节 清初社会經濟、政治 对文学发展的影响

从明代末年開始，原来散居在我国东北边疆的一支属于金朝后裔、叫做建州女真的民族，进入山海关，逐渐侵占汉族和其他少数民族的居留地，建立起了清王朝。在最初七八十年中間，征服者对于被征服者实行了殘酷的鎮压、統治、奴役和掠夺，国内充滿了火和劍、血和泪。疯狂的屠杀使得全国人口銳减。清征服者就是在这个情况下建立起中央集权专制主义的政权，并逐渐完成了封建的軍事的統治和基本上稳定了农业上的生产秩序。

这个时期的社会特征是封建社会經濟的恢复和稳定以及滿族的上层統治者实行对被征服的民族的歧視和迫害而引起的强烈反抗。統治者采取打击工商业发展的办法把自然經濟人为地巩固起来，同时用减免租稅的办法刺激自耕农的生产情緒，这样使遭受严重破坏的农业生产得到一定程度的恢复，并緩慢地发展着，而为后来所謂“乾嘉盛世”打下了基础。

这个时期除开地主阶级和农民的矛盾之外，最突出的是滿族上层統治者与汉族及其他少数民族的矛盾。中国社会资本主

义生产关系的萌芽从明代中叶开始，商品经济日渐活跃，给贵族地主阶级“穷耳目之好，极声色之欲”提供了物质的条件。官僚地主阶级为了满足他们的奢侈腐化的生活享受，就不得不加强对劳动人民的剥削和掠夺。这样农民和地主阶级的矛盾就进一步激化，大规模的农民起义因之爆发。清征服者在建国初期曾经采用废除苛捐杂税的措施，企图缓和国内阶级矛盾，但是掠夺是剥削阶级的本性，这种作法不仅做得不彻底，而且很快就恢复了明代统治者掠夺人民的各种方式。农民和地主阶级的矛盾达到了异常紧张的局面。不少地方，农民竖起了革命的旗帜。对此，清征服者实行了残酷的镇压。

清征服者对于人民的镇压往往和奴役他族特别是汉族结合在一起。“扬州十日”和“嘉定三屠”就是满族上层统治者施行民族恐怖屠杀政策的集中表现。一般说来，民族斗争在这个时期是相当激烈的。顺治元年到康熙二十二年（1644—1683）这一阶段的斗争主要是采取公开的大规模的战争的形式，汉族起义的农民军和地主武装联合起来对清征服者进行军事斗争。从康熙二十三年到六十一年（1684—1722），汉族人民大规模的军事斗争渐次失败，斗争的形式转入秘密活动，结成反清组织如天地会等。但小型武装斗争仍然不时爆发，如康熙二十四年（1685）广东人民的反清斗争，康熙三十六年（1697）山西的蒲州民变，康熙四十五年（1706）浙江大岚山僧人张念一的起兵反清，康熙六十年（1721）台湾人民的起兵反清等。这样，清圣祖玄烨不得不承认“朕临御多年，每以汉人为难治”。

汉族人民在军事斗争失败以后，除开组织天地会等秘密社团以外，在思想领域也仍然继续反抗和斗争。清征服者在阶级矛盾和民族矛盾的尖锐情况下，政权的形式不能不具备一些时

代的和民族的特征。首先是封建政权的中央集权化的进一步加强，凡军事、行政、财政等都集中在皇帝直接掌握而由满族贵胄组成的“议政王大臣会议”上。内阁形同虚设，实际上皇帝把国家统治权力集中在一人之手。与此同时，政府的各级组织都设有满族和汉族的官员，但这并不意味着清政权是满、汉地主联合专政的性质，而只是“以汉治汉”的政策的一种表现而已。清代政权的这种构成形式，表明被征服的汉族和其他民族身受到封建的和民族的双重压迫，因而激起了许多人的反抗的情绪，例如吕留良借评点八股文，发挥“严夷夏之防”（《吕用晦文集》卷四《与吴玉章书》），唐甄说：“自秦以来，凡为帝王者皆贼也。”（《潜书》）这些言论针对清统治者而发，有的曲折些，有的彰明昭著，都具有战斗意义。这些言论正表明汉族被统治者向清统治者展开了思想斗争，而屡息屡起的文字狱，也正是这一斗争的表现。

总之，民族斗争和阶级斗争的激化与深入，构成了这个时代社会政治的基本内容。

这个时期的文学创作的特征，和这个时代社会政治的基本内容是完全一致的。在这前后八十年左右的时间内，除开出现了大量平庸无味的替地主阶级装饰门面的作品外，还产生不少反映农民生活贫困和农村破败以及维护民族尊严、民族自由与反抗民族压迫的优秀作品。时代的主要问题在诗人、小说家、戏剧家的创作中得到了各种各样的反映。蒲松龄的《聊斋志异》，陈忱的《水滸后传》，钱彩的《说岳全传》，洪昇的《长生殿》，吴偉业的《秣陵春》，顾炎武、屈大均等人的诗歌，都愤愤不平地抒写了同情民生疾苦和反对种族迫害的思想。他们在表现方式上虽然有的是赤裸裸的，有的比较隐晦，但是他们的作品无疑地都直接或间接地表现了这个时代的生活。在李隆基和楊玉环的故事中

插入統治階級搜刮人民的描寫，把岳飛抗金和水滸故事聯繫起來，這決不是作者偶然的興之所至，而是和那個時代脈搏的跳動息息相關的。

中國文學發展到明代後期，形式主義的詩歌泛濫在文壇上，只是到了王朝政權崩潰的前夜，陳子龍、夏完淳等人出來，情形才稍有改變。清初的文學創作無疑地繼承了這個傾向，由於許多作家經歷了時代的變動，不能不關心現實，在他們的作品中表現了或多或少的社會內容，這就是前面所說的人民受壓榨和剝削的描寫以及洋溢著反抗民族壓迫情緒的作品。當然，這個變化是和作為明代詩文的極端腐化的現實基礎受到新的統治者的破壞，以及清征服者施行民族壓迫的政策相聯繫著的。人們能夠以較清醒的頭腦對待現實是付出重大的代價的。

第二節 詩歌、散文

清代初期八十年間是中國文學史上詩歌創作比較活躍的時代，其成就也超過了明代。這個時期的詩人很多，作品頗為豐富。錢謙益、吳偉業等老詩人繼續写出了一些可讀的詩，新起來的人物如陳維崧、朱彝尊、施閏章、宋琬、曹貞吉、納蘭性德等，創作上也都有自己的特色。至於顧炎武、王夫之、吳嘉紀、屈大均、陳恭尹等人的愛國詩篇，尤為後人稱頌。王士禎標榜神韻，成了錢謙益以後的詩壇盟主，雖然他的詩歌內容貧乏，却有一些清秀可誦之作。查慎行、厲鶚等人宗尚宋詩，浙西詩派，獨樹一幟。這些詩人的作品，除開那些平庸乏味的以外，最為突出的內容是關於農民生活貧困的揭露和民族氣節的歌頌。但由於他們的出身和社會地位的不同，他們對待現實的態度也極不一致。不過

进步的詩人总是不滿丑惡的現實的。有一位詩人說得好，“甘守時窮方是士，不為人忌便非才”（錢匡），在階級社會里為剝削階級所寵愛和豢養的詩人，詩歌大抵是庸庸碌碌的。只有為剝削階級所排斥和壓抑的人有可能寫出好詩來。

關於清初詩歌派別，納蘭性德在《原詩》中說：“十年前之詩人皆唐之詩人也，必嗤點夫宋。近年來之詩人皆宋之詩人也，必嗤點夫唐，……矮子觀場，隨人喜怒，而不知自有之面目，寧不悲哉！”這裡透露了清初詩歌的三個派別，宗唐、宗宋和主張抒寫個性。實際上是模仿和創造的問題。吳偉業、屈大均等早期詩人，大抵學唐，或者學漢魏，忽視宋詩。查慎行、厉鶚等稍後一些的詩人則傾向仿宋。王士禛初學唐，後宗宋，晚年又復崇尚唐詩。顧炎武、黃宗羲等則主張“詩以道性情”。黃宗羲《詩歷題辭》說：“夫詩之道甚大，一人之性情，天下之治亂，皆所藏納。”他們反對模仿，說：“詩也者，聯屬天地萬物，而暢吾之精神意志者也。俗人率抄販模倣，與天地萬物不相關涉，豈可為詩？”（黃宗羲《陸鈐侯詩序》）顧炎武說：“君詩之病在於有杜，君文之病在於有韓歐。有此蹊徑於胸中，便終身不脫依傍二字，斷不能登峰造極。”（顧炎武《與人書十七》）要求文學有創造性和要求文學反映現實是這派作家的主張。

這一時期有許多並不著名的詩人，或者人雖著名而非以寫詩見長的，也留下了一些可誦的詩篇，例如杰出的思想家黃宗羲《山居雜詠》云：“鋒鏑牢囚取次過，依然不廢我弦歌。死猶未肯輸心去，貧亦其能奈我何？廿兩棉花裝破被，三根松木煮空鍋。一冬也是堂堂地，豈信人間勝著多。”樂觀的戰鬥的情緒溢於言表。他表示和到處燒殺的征服者妥協合作是決不可能的。這是一首十分動人的詩作。吳嘉紀《過史公墓》詩說：“才聞戰馬渡淖沱，

南北紛紛尽倒戈。諸將无心留社稷，一抔遺恨对山河。秋風暮
岭松篁暗，夕照荒城鼓角多。寂寞夜台誰吊問，蓬蒿滿地牧童
歌！”英雄死后的寂寞，墓地景物的荒涼冷落，交織着詩人的回忆
与辛酸，悲憤与憎恨，触景生情，写得很沉痛。吳嘉紀的另一首
詩：“隴雨耕时大，人烟战后微。年年禾与黍，养得駱駝肥。”（《泊
船观音門十首》）也同样表現了对于丑惡现实的不滿。清征服者
的大軍所过，人民大批被屠杀，十室九空。傅展《鄭州有感》云：“百
雉金湯已渺然，只余四野抱清泉。虔刘毒后居人少，敝灶平沉万
戶烟。”（《燕南日征草》）北方无数繁华的城市，成为廢墟，在詩人
笔下如实地反映了出来。至于江南，“人民多遭慘杀，田土尽成
丘墟”的現象，更是普遍。呂留良《乱后过嘉興》云：“間有生还者，
无从問故宮。殘魂明夜火，老泪湿秋風。粉黛青苔里，亲朋白骨
中。新来邻里別，只說破城功！”清征服者到处屠杀与掠夺，人們
能不憤慨嗎？然而不敢憤慨，“只說破城功”，这是多么沉痛的語
言。这些反映民族屠杀非正义的战争所加害于人民的詩篇，都
是好詩。

除此之外，清初詩人更多的还是反映了民生疾苦的，对于
“一身耕織劬劳并，滋味长年哺菜根”的劳动人民，詩人們給予无
限的同情。曹貞吉《山民叹》云：“如掌山田蔓草青，儿童菜色妇
鳩形。不辞努力躬耕去，里正勾人到县庭。”卢綏《田家苦》云：
“豪家督凤逋，蒼头号其門。牵犢償子錢，烹鸡供朝飧。我有未
焚券，宁願尔无棍。妇子默无辞，飲泣声自吞。”申涵光《插稻謠》
云：“六月无雨，迎神击鼓。插稻时，水如縷。高額大髻，誰家者
奴？下肥馬，坐沟塗，不聞流水潺潺声，但聞鞭朴声高呼。妇子
狂走，伏身葦蒲。兄耶父耶，彼高額者去耶！”地主阶级对农民的
压榨剝削，横行霸道，詩人們一面揭露了这个血淋淋的现实，一

面对受害者从字里行间流露了深切的关怀。这些诗篇证实了一个真理，就是剥削阶级是最不讲人道的、最残酷的，因之是人民的死敌。“入門不顧索鸡酒，由来苛政猛于菟。”官僚、地主都是一丘之貉。

清初诗人发掘了现实性极强的题材，围绕社会生活中的重大问题，抒发了诗人们热爱祖国热爱人民的心怀，使得这一时期的诗歌创作超越了它的前头一个时期的成就。在这八十多年的前一阶段，反映民族矛盾的诗歌占着主要的地位，而后四十年阶段则揭露民生疾苦和歌颂太平景象的作品多起来了。前期作家有钱谦益、吴伟业、顾炎武、屈大均等人，后期作家有施闰章、宋琬、王士禛、朱彝尊、陈维崧等人，他们的成就是很不一样的。

钱谦益(1582—1664)，字受之，号牧斋，晚年自号蒙叟，又号东澗遗老，江苏常熟人。早岁曾讲学于东林书院，后来则谄媚马士英和阮大铖。清兵南下，他投降后被留用为礼部侍郎。屈大均《南都死节诸臣传》曾记其丑态，但顾苓《东澗遗老钱公别传》却为之辩解。这个人生活和思想都比较复杂，他的作品曾遭到禁止流传。他和吴伟业、龔鼎孳等被称为江左三大家。实际上他是当时文坛领袖。他力排七子“诗尊盛唐而文学秦汉”，转移当时诗文创作的风气。黄宗羲在《钱宗伯牧斋》诗里说：“四海宗盟五十年，心期末后与谁传。凭栏引烛烧残话，嚼笔完文抵俚钱。红豆俄飘迷月路，美人欲绝指箏弦。平生知己谁人是，能不为公一泣然。”黄宗羲把他当作知己，这说明他晚年的生活与思想都有所改变。他和反清活动有些联系，在他的《有学集》和《投笔集》中都有这类诗歌。他的《后秋兴三之三》说：“北斗垣墙闇赤暉，誰占朱鳥一星微。被除服珥装罗汉，減損鹽齏餉次妃。娘

子綉旗營壘倒，將軍鉄稍鼓音違。鬚眉男子皆臣子，秦越何人視瘠肥。”和《后秋兴十三之二》說：“海角崖山一綫斜，从今也不屬中華。更无魚腹捐軀地，况有龙涎泛海槎。望斷关河非汉帜，吹殘日月是胡笳。姮娥老大无归处，独倚銀輪哭桂花。”这些詩直率地表現了他和反清活动的关系，他对新朝的憎恨和故国之思。

錢謙益早年的官場生活也是有波折的，因之他有时也发牢騷。如《南归感事》說：“破帽青衫出禁城，主恩容易許归耕。趁朝龙尾还如梦，穩臥牛衣得此生。門外天涯迁客路，桥边風雪塞駟情。汉家中叶方全盛，五噓何劳叹不平。”又如《雪夜次刘敬仲韵》說：“雪花似掌难遮恨，風力如刀不断愁。”《蛟蝶詞》也說：“小院迴廊日漸西，双双戏影共萎迷。春風自愛閑花草，蛟蝶何曾拣树栖。”他的詩歌風格接近晚唐和宋代的詩，有些創造性，同时詩歌技巧也相当成熟。

吳偉業(1609—1671)，字駿公，号梅村，江苏太仓人。明代末年参加过复社，官至少詹事。因与馬士英、阮大鍼意見不合，辞官归隱。明亡后，清世祖福临强迫他入京，出任国子监祭酒，一年后，他借口母病还乡，就再沒有离开家。他在当时的詩坛上很有名，取法盛唐諸大家以及后来的元白，号为“娄东派”。他的思想基本上属于封建儒家体系，他反对李自成等农民起义，对于清征服者也无好感。出仕清朝，他认为“誤尽平生是一官，棄家容易变名难”（《自叹》）。他是忠于明室的，在《过淮阴有感》中，他直率地說：“我本淮王旧鸡犬，不随仙去落人間。”他的性格比起顾炎武、黃宗羲等要軟弱得多。在不願出仕这一点上，他的反抗的調子很低沉。“匹夫志在何难夺，君相恩深自見怜”（《将至京师寄當事諸老》），如此而已。但是一直到死，他对于自己喪失气节，感到內心不安。“为当年沉吟不断，草間偷活”，“追往恨，倍凄咽”

(〔賀新郎〕)，自怨自艾，十分沉痛。

吳偉業的詩歌反映的生活是多方面的。他對於現實是不滿的。“薄俗詩書賤，空山將吏豪”（《翠峰寺遇友》）、“遇事愁官長，逢人羨布衣”（《送湘陽沈旭輪謫判深州》）都表現了他不滿於現實生活的思想感情。他的最有名的詩篇《圓圓曲》、《永和宮詞》、《楚兩生行》，反映了他的政治思想，也表達了他對於腐化自私的封疆大吏的譏刺。但是其中也混雜了一些反動和落後的東西。《馬草行》、《捉船行》直接反映了清兵四出勒索，民不堪命的實況。《木棉吟》、《織婦詞》寫出了統治階級對於人民財富的掠奪。《剡城曉發》等詩揭露了戰後農村的“殘民零落困誅求”的淒涼景象。這些詩歌不僅具有較高的思想性，就藝術性說也是很出色的。舉他《過吳江有感》一詩為例：

落日松陵道，堤長欲抱城。塔盤湖勢動，橋引月痕生。市靜人逃
賦，江寬客避兵。廿年交旧散，把酒嘆浮名。

這首詩的情緒當然是不激昂的，調子很淒涼。字面看來是相當靜穆的一幅畫面，然而深思一下，心情却不能十分平靜。吳江是江南的繁華市鎮，但是這個市鎮的人民生活却如人間地獄一般。讀過這首詩會和作者一樣感到孤寂，然而這種孤寂却是辛酸的。這就是說，不管作者表達得如何含蓄，統治者和人民之間的深刻矛盾仍然是體會得出來的。這就表現了作者藝術造詣的精巧。

錢謙益、吳梅村以外，在清初成就較大的詩人中，還有顧炎武（1613—1682）。顧炎武在當時的學術界遠比他的詩名為高。在民族鬥爭激烈的時代里，他的詩寫胸臆，洋溢着為恢復漢族的統治權而戰鬥的熱情。他初名絳，明亡後，改名炎武，字寧人，別號亭林，晚年曾化名蔣山佣，江蘇崑山人。明末曾參加過復社。清

兵入关后，在江南地区先后参加过南明福王的抗清和崑山当地人民自发的武装自卫斗争。失败后，复奔走南北，进行反清的活动。他在《精卫》一诗中說：“我願平东海，身沉心不改！大海无平期，我心无絕时。”充分表现了他的坚貞不屈的崇高的民族气节。他这一段时期的生活是“混迹同佣販，甘心变姓名”，做些隐蔽的斗争。他說：“流轉吳会間，何地為吾土。登高望九州，凭陵尽戎虏！”面对清征服者侵占之下的山河，他十分痛恨。在《秋山》一诗中，他对于当时江阴、嘉定、崑山三县人民奋起抗清自卫和清征服者的血腥的屠杀作了具体的描写。这首诗是：

秋山复秋水，秋花紅未已。烈風吹山岡，磷火来城市。天狗下巫門，白虹屬軍垒。可怜壯哉县，一旦生荆杞。归元賢大夫，断脰良家子。楚人固焚廩，庶几歆旧祀。句踐栖山中，国人能致死。叹息思古人，存亡自今始！

为争取民族的自由和生活的幸福，英勇的人民，献出自己的生命，顾炎武歌颂了他们壮烈的行动。对于清征服者使繁华的市镇“一旦生荆杞”，作者感到无限的悲憤。

一个真正关心人民热爱人民的诗人，在任何情况之下，只要人民的痛苦沒有解除，他的心境总是不能宁靜的。在《海上》一诗中，他說：

日入空山海气侵，秋光千里自登临。十年天地干戈老，四海蒼生痛哭深。水涵神山来白鳥，云浮仙閣見黄金。此中何处无人世，只恐难酬烈士心。

面对着清朝统治者入关后四处殘杀和掠夺，逼得明朝最后一个皇帝不得不跳海而死，他在悲伤悼念之中仍旧不甘心从此放弃战斗。他不含糊地說：“人寰尚有遺民在，大节难随九鼎淪！”直到晚年，他还鼓舞和勉励他的朋友起来继续战斗。他在

《贈朱監紀四輔》一詩中說：

十載江南事已非，與君辛苦各生歸。愁看京口三軍潰，痛說揚州七日圍。碧血未消今戰壘，白頭相見舊征衣。東京朱祜年猶少，莫向尊前嘆式微。

在抗击清征服者的人中，顧炎武是最為堅決的一員。他出身於“江東望族”的大地主階級的家庭，具有封建改良主義的思想。民族意識和封建意識在他的身上融合而為一。他認為“君臣之分所美者在身，華夷之防所系者在天下”，因而他說：“易姓改號，謂之亡國，仁義充塞而至於率獸食人……謂之亡天下。”“保國者，其君其臣，肉食者謀之；保天下者，匹夫之賤，與有責焉耳矣。”（《日知錄》卷十三）這就是說，他認為他的抗清活動的意義，比那單純的不事二姓的感恩行動要深刻得多。他的活動是保天下，不是保國，他不能和“率獸食人”的征服者相安無事。他的詩歌是具有深厚的現實意義的。

和創作實踐一樣，顧炎武的詩歌理論也是傾向現實主義的。他說：“文之不可絕於天地間者，曰明道也，紀政事也，察民隱也，樂道人之善也。”（《日知錄》卷十九《文須有益於天下》）在另篇文章中他講到“作詩之旨”，推崇白居易《與元九書》中所說“文章合為時而著，歌詩合為事而作”，以為這是“知立言之旨者”。顯然顧炎武是主張文學須反映現實生活的。

作為當時嶺南三大家詩人之一的屈大均（1629—1696），原名紹隆，字翁山，又字介子，廣東番禺人。早歲為僧，改法名今種，字一靈。居家曾組西園詩社。朱彝尊客粵時和他認識，並把他的詩歌作品帶回吳中，他的詩名因之大噪。所謂“名因錫鬲起詞場，未出梅關名已香”。他參加過抗清的戰爭，歌頌過抗清人物雪竇山人魏耕。《夢》這首詩說：“地下多吾友，皆為殤鬼雄。夜

来梦雪簷，长嘯戰場中。”在清統治者殘酷鎮壓之下，他高唱“忠誠夙所立，九死吾何傷”，是一位具有民族氣節的詩人。他的《壬戌清明作》詩說：“朝作輕云暮作陰，愁中不覺已春深。落花有淚因風雨，啼鳥無情自古今。故國江山徒夢寐，中華人物又沉淪。龍蛇四海歸無所，寒食年年愴客心。”顯示了他對於故國的懷念。他的《揚州感舊》和《榮人哀》分別表達了對奸臣誤國、良將被害的痛心和對人民生活困苦的同情。他的詩學李白，有人說：“詩有庸語，入屈今種手便超。”他的詩的語言是有特色的。如《過涿州作》中的詩句“白刃若春風，功名非所求”就可看出。

清初作家，有的雖然也生於明代，但是主要活動時期在清朝，而且在清朝做官，因之他們沒有什麼民族氣節問題。這些人的作品情調也就和那些遺民詩不同。但他們所寫的好作品，民主色彩和揭發當時政治黑暗的情形還是有的。

宋琬(1614—1673)，字玉叔，號荔裳，山東萊陽人。他和施閏章齊名，有“南施北宋”之稱，是當時著名的詩人。他的《同歐陽令飲鳳凰山下》詩：“茅茨深處隔烟霞，雞犬寥寥有數家。寄語武陵仙吏道，莫將征稅及桃花。”這首詩有一定程度的現實意義。此外如《九日同姜如衣、王西樵、程穆倩諸君登慧光閣》詩“山色淺深隨夕照，江流日夜變秋聲”，佳句清新可誦。至於施閏章(1618—1683)，字尚白，號愚山，安徽宣城人。他的詩的現實性比宋琬為強，對於農民生活窮困的描寫如“瘠土嗟薄獲，歲丰長忍飢”，比較要算深刻的。又如《牽船夫行》詩說：“君看死者仆江側，伙伴何人敢哭聲”，寫得十分真摯而沉痛。他有一套創作理論，認為寫詩“如作室者，瓴甃木石，一一俱就平地起”，有現實主義傾向。他的作詩技巧也比較成熟，如“聲驅千騎疾，氣卷萬山

来”(《錢塘观潮》)，“野水合諸澗，桃花成一村”(《过湖北山家》)。寥寥数語，給人一种构思雄偉、气象渾厚的印象。

王士禛(1684—1711)，字貽上，号阮亭，别号漁洋山人，山东新城(今山东桓台)人。他在錢謙益、吳偉業之后，极享盛名，成了文坛領袖。他二十三岁时游历下，在大明湖上写了四首《秋柳》詩，傳誦一时。他的詩有意无意地謳歌太平景象，很少反映人民生活的作品。但是刻划景物却很工致。如《江山》：

吳头楚尾路如何，烟雨秋深黯白波。晚趁寒潮渡江去，滿林黃叶雁声多。

又如《藤花山下》：

麦隴參差碧岸头，藤花山下晚風秋。一时殘雨兼虹尽，百道清泉入澗流。

另一首《露筋祠》：

翠羽明璫尙儼然，湖云祠树碧如烟；行人系纜月初墮，門外野風开白蓮。

这里既用事，又写景，清靜幽冷的境界，勾画得令人神往。他的詩句如“好是日斜風定后，半江紅树卖鱸魚”(《眞州絕句》)，被当时画家繪成图画。絕句如“皖公山色望迢遙，皖水清冷不上潮，青笠紅衫風雪里，一林楓柏馬蕭蕭”。他本人曾囑画师替他制成图画，事虽未果，但是可以看出他的詩写景是可以入画的。他也填詞，以小令見长，如〔浣溪沙〕(《紅桥怀古》)說：“北郭清溪一带流，紅桥風物眼中秋，綠楊城郭是揚州。西望雷塘何处是，香魂零落使人愁，澹烟芳草旧迷樓。”这实际上只是他写七絕的技巧变相运用而已。

王士禛把他这种風致清新、明丽工穩、音节自然流利的小詩中的詩情画意叫做神韵。在《漁洋詩話》中他說：“律句有神韵

天然不可湊泊者，如高季迪‘白下有山皆繞郭，清明無客不思家’……程孟陽‘瓜步江空微有樹，秣陵天遠不宜秋’是也。余登燕子磯有句云：‘吳楚青蒼分極浦，江山平遠入新秋’，或亦庶几爾。”這里實際是說詩歌意境須要沖淡閑遠才佳。王士禛又說古今咏息夫人的詩，只有王維的“看花滿眼淚，不共楚王言”兩句，“不着判斷一語，此盛唐所以為高”。意思也無非說詩歌總以含蓄精煉算做最好。所以神韻二字在王士禛的理論中只是表明境界淡遠和語言含蓄的意思罷了。這個理論用到描寫自然景物，能給人們一個南宗畫的印象。但應用到社會現象，就只是一種封建地主階級閑情逸致的生活情調的嚮往與追求而已。

神韻說不是王士禛詩歌理論的全部學說，也不能說明他的作品的全部情況。趙執信《談龍錄》抨击王士禛“詩中無人”，就是說王士禛的詩中表現的思想感情不真實。讀者不能從他的詩中“以知其人而兼可以論其世，反而言與心違，而又與其時地不相蒙”。這對於王士禛的一些描寫所謂民生疾苦的詩，是可以這樣說。袁枚說“阮亭一味修飾容貌，所謂假詩是也”，正是指這部分詩而言。

清初詩人尙有錢澄之、杜濬、周亮工、吳兆騫、趙執信、吳嘉紀、朱彝尊、陳維崧和納蘭性德等。他們在反映現實生活的某些方面也各有成就。

在這些詩人當中，有的詞写得比詩好，如納蘭性德、陳維崧、朱彝尊等人便是。

納蘭性德(1654—1685)，原名成德，字容若，滿洲正白旗人。出身於貴族家庭，三十一歲早死，生平為人謹慎，避談世事。嚴繩孫說他“惴惴有臨履之忱”。由於這種情況，他的詩詞極少接

触社会政治问题。作诗填词，他反对模仿。主张诗须有才学，词须有比兴。作品多半抒写离别相思以及个人的闲愁和哀怨。如：“而今才道当时错，心绪凄迷，红泪偷垂，满眼春风百事非。情知此后来无计，强说欢期，一别如斯，落尽梨花月又西。”陈维崧说他的词：“哀感顽艳，得南唐二主之遗。”大致不差。只因他曾出使塞外，故作品中偶有苍茫朴渾之音。他的诗如《咏麓鹭》、《柳枝词》、《拟古》，颇有不平之气。他的词的艺术特色是天然去雕饰，清淡朴素，写景咏物，情感真挚。如〔浣溪沙〕云：“谁道飘零不可怜？旧游时节好花天，断肠人去自今年！一片晕红才着雨，几丝柔柳乍和烟，倩魂销尽夕阳前！”〔长相思〕云：“山一程，水一程，身向榆关那畔行，夜深千帐灯。风一更，雪一更，聒碎乡心梦不成，故园无此声。”纳兰性德的词中所反映的生活情调基本上是低沉宛转，抑郁蕴藉的。但沉挚清婉，为世所称。如〔画堂春〕前半阙云：

一生一代一双人，争教两处销魂。相思相望不相亲，天为谁春？

又如〔蝶恋花〕云：

辛苦最怜天上月，一昔如环，昔昔都成玦。但似月轮终皎洁，不辞冰雪为卿热。无奈尘缘容易绝，燕子依然，软踏帘钩说。唱罢秋坟愁未歇，春丛认取双栖蝶。

纳兰性德的作品有的过于哀感，因之流露出来了一些不健康的情绪。

陈维崧(1625—1682)，字其年，号迦陵，江苏宜兴人。他的诗如《酬许元锡》、《寄黄黎洲先生求为先人志墓》叙述身世怀抱，偶尔也涉及明末政治的腐败。四十多岁仍旧是个秀才，他乡沦落，颇有感慨，如“别来世事一番新，只吾徒犹昨。话到英雄失路，忽凉风索索”（〔好事近〕）；又如“赵魏燕韩，历历堪回首。悲风吼，临洛

驛口，黃叶中原走”（〔点絳脣〕《夜宿臨洛驛》）。他的〔醉落魄〕（《咏鷹》）：

寒山几堵，風低削碎中原路。秋空一碧无今古。醉袒貂裘，略記
尋呼處。男兒身手和誰賭？老來猛氣还軒舉。人間多少閑狐兔？
月黑沙黃，此际偏思汝。

怀才不遇，奋飞无力，想做一番事业而不可得，对于一个有抱負的知識分子說来，的确是可悲的。他的一些描写人民遭受苦難的作品，沉痛动人。如〔賀新郎〕（《緯夫詞》）：

战艦排江口，正天边、眞王拜印，蛟螭蟠鈕。征发櫓船郎十万，列
郡風馳雨驟。叹閭左、騷然鸡狗。里正前团催后保，尽累累鎖系空倉
后。捋头去，敢搖手？稻花恰称霜天秀，有丁男、临歧訣絕，草間病
婦。此去三江牵百丈，雪浪排檣夜吼。背耐得土牛鞭否？好倚后园
楓树下，向丛祠亟倩巫澆酒。神佑我，归田亩。

陈維崧填詞，在風格上效法苏軾和辛弃疾，作豪壯語。但由于他的生活感受沒有苏辛深刻，因而显得淺露粗疏，“雄而不渾，直而不郁”。但他的詞如〔滿江紅〕、〔金縷曲〕多至百余首，波瀾壯闊，气象万千，也还不失为一代詞人巨匠。

朱彝尊（1629—1709），字錫鬯，号竹垞，浙江秀水人。他是一位經学家。詩、詞、古文也很擅长。他的詩清新渾朴，与王士禛并称为南北两大詩人。他的《風怀詩》为世所称。小詩如《上谷道中》云：“急雪千山下，渾河万里流。搖鞭逢汉使，走馬入云州。”也渾厚可讀。他的詞学姜白石和張炎，多在字句声律上做工夫，細致綿密，圓轉浏亮。在〔解珮令〕自題詞集說：“老去填詞，一半是空中傳恨。”似乎他在作品中有所寄托。〔水龙吟〕（《謁張子房祠》）：“当年博浪金椎，惜乎不中秦皇帝！咸陽大索，下邳亡命，全身非易。纵汉当兴，使韓成在，肯臣刘季？算論功三杰，封留万户，都不是，平生意。”譚献說，这些話“何堪使洪、吳輩聞

之”，这中间或许有所寄寓，也說不定。他的〔百字令〕（《度居庸关》）似有深意。又〔卖花声〕（《雨花台》）云：

衰柳白門灣，潮打城还，小长干接大长干。歌板酒旗零落尽，剩有漁竿。 秋草六朝寒，花雨空坛，更无人处一凭闌。燕子斜阳来又去，如此江山。

这首詞表現一种零落凄凉的感受，物是人非，追怀往昔，伤今吊古，虽然調子过于低沉，感伤气氛太濃，但沉郁凄清，流暢可誦。朱彝尊在詞的風格上本崇尚空灵，以清丽高秀見长。例如他的〔桂殿秋〕：

思往事，渡江干，青蛾低映越山看。共眠一舸听秋雨，小簾輕衾各自寒。

然而由于他过分地在技巧上下工夫，讲求声律詞藻，炼字琢句，追求形式美，因而他的作品有时不免流于碎巧。

清代初年擅长填詞的尚有王夫之、彭孙遹、毛奇龄、曹貞吉、李良年、顾貞观、尤侗、曹溶等。这些人的作品也有好的，但总的說来，有的沿明季詞風，以花草为宗，提倡婉丽，于律多疏。有的雕章琢句，缺乏社会內容。他們都沒有朱彝尊和陈維崧名气大。朱彝尊推崇南宋諸家，为浙西詞派之祖；陈維崧向往苏辛，創立了阳羨派。他們对于乾嘉时代的作品都有影响。

清初作家有的以散文見称。这些人是魏禧、侯方域、戴名世、汪琬、邵长蘅、全祖望等。魏禧（1624—1680），字冰叔，号裕斋，也号勺庭、叔子，江西宁都人。他认为散文写作是“有格可肖，有法可学”的。他的散文写得十分簡洁，《大铁椎傳》叙事如繪，生动鮮明，为人称誦。侯方域（1618—1654），字朝宗，河南商丘人。早年以詩与时文名海內，后肆力古文。他的作品中有的

富于形象性，也有一些想象丰富的作品，颇有浪漫气息。《李姬傳》是他的一篇名作。他的《癸未去金陵与阮光祥书》，洋洋洒洒，气势甚盛，很感动人。汪琬（1624—1690），字若文，号钝庵，又号尧峰，江苏长洲（今苏州）人。他的《书沈通明事》記事簡当不繁，惟仇視农民起义，思想性有缺点。戴名世（1653—1713）、邵长蘅（1637—1704）、全祖望（1705—？）等人的文集中很多傳記墓志之作，有的表揚在抗清斗争中死亡的烈士，有的歌頌不仕新朝甘居貧賤的退隱人物，对他們个性的刻画有不少成功的作品。桐城人戴名世，文辞清明簡要，笔墨生动，对桐城派的文章不无影响。只是因为文字獄的关系，姚姬傳叙述文章规范和宗派源流，把方苞、刘大櫟直接继承归有光等，一字不談这位乡前輩。实际上清初文風，唐宋派的文章風格盛极一时，对于乾嘉时代的散文影响甚大。儲欣《唐宋十家文选》，搜罗謹洁明暢体裁的文章，实为姚鼐《古文辞类纂》的先驅。所以这个时期的散文应当說它已为后来散文复兴运动开辟了一条道路。

第二章 順治、康熙时期的文学(下)

第一节 小 說

这个时期的小說继承了明末反映现实生活、批判堕落世風的优良傳統，無論是文言还是白話，是章回互制还是独立短篇，都表现出这个普遍的共同特色来。蒲松齡的《聊斋志異》是这个时期最为丰碩的收获。讲史小說的創作，沿襲着《三国志演义》和《水滸傳》的现实主义道路，也出现了不只一种思想内容和艺术手法具有相当水平的作品。

《水滸后傳》的作者陈忱(1590?—1670?),字遐心,一字敬夫,号雁宕山樵,浙江烏程(今浙江吳兴)人。他由明入清,和顧炎武、归庄等人在表面上“以故国遺民,絕意仕进,相与遯迹林泉,优游文酒”(汪日楨《南潯鎮志》卷三十六引沈彤《震澤县志》),实际則是以組織“惊隱詩社”为掩护,进行反抗清朝統治者的秘密活动。他有詩句說:“故国栖迟遺老在,新亭慷慨几人知!”(《过长生塔院,訪沈云樵、徐松之,兼呈此山師》七律)由此可以想見他的抱負。他是一位富有民族气节的知識分子,其写《水滸后傳》使用“古宋遺民”做为笔名,也寓有深刻的涵义。根据《水滸后傳》第一回冠首的

长歌的“千秋万世恨无极，白发孤灯續旧編”两句看来，这部小说应是陈忱晚年的“泄愤之书”。

《水滸后傳》的故事是在《水滸傳》的基础之上加以鋪衍的。其中大部分的情节純粹出于作者的想象。故事中的人物，除去幸而未被宋朝統治者杀害的梁山好汉之外，下一代的少年英雄如花逢春、呼延钰等人都是作者所創造出来的新形象。有的情节不是沒有根据的，像李俊出海自建国号的事便是从一百二十回本《水滸傳》第一百十九回的“尽将家私打造船只，从太仓港乘駕出海，自投化外国去了，后来为暹罗国之主”一段得到启发的。因此，可以这样說，《水滸后傳》发展了《水滸傳》的故事，并且加强了汉族人民同金朝侵略者的矛盾和斗争的思想内容，因此就更具有现实意义。

《水滸后傳》四十回描写了梁山英雄李俊、阮小七等在宋江死后，不能忍受宋朝統治者的残酷压迫，再度起义的故事。宋朝統治者毒辣地謀害了宋江等梁山弟兄，又借口“捉拿梁山泊余党”，企图一网打尽，彻底镇压农民起义。作者通过阮小七凭吊梁山，杀死張千办，和李俊太湖打魚，反抗巴山蛇两件事，展开了英雄們的斗争。他們当机立断，杀貪官，除恶霸，回击了統治者这一阴谋迫害，终于得到了胜利。书中写阮小七聚义登云山和李应在飲馬川的活动，都十分生动。阮小七的形象比之《水滸傳》更加饱满，性格更为坚强，对統治阶级殘忍狠毒本性的認識也越发深刻，并且懂得同狡黠的敌人斗争的許多策略。当牛都监押解黃信路經登云山，他为了救出黃信，向牛都监假索买路錢，牛都监竟摆起官架子来。他說：“莫說你这蠢牛，便是宋官家在此經過，也得脫下平天冠做当头！”这个爽直汉子就是变得这样果敢和坚决。李应写得机智勇敢，在“进鵝酒狭路相逢”一回里

他指責蔡京、童貫說：“我等一百八人，上应天星，同心協力，智勇具備；受了招安，北伐大辽，南征方腊，为朝廷建立功业；一大半弟兄为着王事死于沙場，天子要加显职，屢次被你們遏住；除了散职，又容不得，把药酒鳩死宋江、卢俊义，使他們負屈含冤而死；又多方寻事，梁山泊余党尽要甘結收管，因此激出事来！若留得宋公明、卢俊义在此，目今金兵犯界，差我們去拒敌，岂至封疆失守，宗社丘墟！”义正辞严，表現了他的政治見識。在“南北两寨金鼋聚义”里叙阮小七在清水澳要脫衣泅水去寻几尾鯉魚来吃，他立即制止說：“不可，又不知那澳上民情土俗，万一惹出事来，岂可因这口腹去扰百姓。”更显出他的爱护人民的政治家的風度。这都說明《水滸后傳》中的李应不再單純是一个弄枪使棒的能手，而是具有政治头脑的領袖了。

《水滸后傳》继承了《水滸傳》的优良傳統，揭露統治階級的昏庸汚浊，暴虐自私，荒淫墮落，誤国害民。与此同时，它更发揚了汉族人民与金朝侵略者的民族矛盾这一主题，描写了金人侵凌南宋时动乱的社会状况和人民所受的流离轉徙的痛苦，以及起义英雄反抗金人的斗争。通过这些描写，突出了反对民族压迫的思想。作者着重揭示和金人进行坚决斗争的不是南宋王朝，而是人民自己的武装。真正抵抗侵略暴力的只有那些綠林豪杰。作品中歌頌了呼延灼等的英勇奋战、李俊等到海外繼續斗争的那种坚持到底的品质，都是作者进步思想的表现。

應該指出，这个作品的皇权思想过分濃郁，把反对統治階級的起义斗争說成忠奸斗争，有些地方还受到才子佳人小說的影响，損害了人物的性格，尤其是末回“好結果君臣共賦詩”显得庸俗，削弱了小說的积极意义。至于其中宣揚封建迷信的部分則更是糟粕。

另一部讲史小說《說岳全傳》在表現爱国主义的民族思想方面，較之《水滸后傳》更加集中和突出。

《說岳全傳》的編写者是錢彩，增訂者是金丰。这两个人的生平都不詳，仅从原书署名知道：錢彩，字錦文，浙江仁和（今浙江杭州）人；金丰，字大有，福建永福（今福建永泰）人。这书曾在乾隆間遭到查禁，可知錢彩和金丰大約是康熙間（1662—1721）人。他們編写和增訂这书的用意，在第一回中說是“閑將二帝事評論，忠义堪悲堪敬”。书中歌頌民族英雄岳飞，斥責汉奸走狗秦檜，愛憎的态度異常分明。編者再三慨叹“那知南渡偏安主，不用忠良万姓愁”，把人民的遭受蹂躪的責任直接归罪于封建統治者，具有一定程度的进步观点。至于在揭露南宋王朝最高統治者的昏庸腐化的同时，对金兀朮的驕橫殘暴地实行民族迫害感到无比的憤慨，加以口誅笔伐，这在清朝統治极端严酷的时期，編者勇敢地刊布这种高度表現爱国主义思想的作品，是值得称贊的。

岳飞抗金的故事在南宋时就流傳于民間，元明两代更是風行，平話、杂劇、傳奇和歌謠等不同形式都曾用来作为題材。把它写成章回小說，在錢彩以前有很多人做过。今天能够看到的最早的是明代熊大木的《大宋中兴通俗演义》。这一系統的作品現存不只一种，但是大多生硬地鋪叙历史事实，缺乏对于人物个性的刻划。錢彩則細致而突出地描繪了岳飞的战斗的一生。这位英雄的勇敢、剛毅、誠实的性格的形成和发展，大都在现实生活的基础上被叙述出来。七岁时，岳飞上山扒柴，七八个小孩欺負他，他說，“我岳飞也是不怕人的”，并且打败了他們的圍攻。在这件小事上表現了英雄人物性格的萌芽。后来在“刺精忠岳

母訓子”一回里，他的忠貞性格又有了發展。直到最後他說：“我岳飛以身許國，志必恢復中原，雖死無恨。”這個南征北戰、抗擊金兵的堅決勇敢的英雄形象飽滿地站立在讀者的面前。但是，岳飛這個形象也有落後的一面，他受了封建道德的束縛，以致傷害了人民的利益，也毀滅了自己。

《說岳全傳》的貢獻，不僅在於對岳飛的描寫，而且作者還塑造了一個生氣勃勃的牛皋的形象。牛皋爽直、善良、義勇而對封建統治階級具有強烈的反抗精神。從“亂草崗牛皋剪徑”直到“牛皋氣死完顏兀朮”，這個人物的活動貫串全書，總以鮮明生動的印象，留在讀者的記憶中。他痛快淋漓地咒罵宋徽宗說：“那個瘟皇帝，太平無事時不用我們，動起刀兵來，就來尋着我們替他去廝殺，他却在宮中快活。”對最高統治者他毫無掩飾地表示蔑視和不滿，並對其罪惡加以揭露。“牛皋扯旨”最是驚心動魄。他說：“我牛皋不受皇帝的騙，不受招安。”從這個人物形象的描繪，作者暴露了封建統治階級的虛偽的本質。牛皋原是受過地主階級迫害的人，對於地主階級的性格是有認識的。當岳飛以無可奈何的心情忍受統治者的迫害時，他却氣憤填膺，大罵“這昏君，反將藥酒來害我們”，於是“拿起兩條鋼來，將這三百壇御酒盡皆打碎”。這樣的性格和行動都是岳飛所沒有的，而是這個人物身上極為可愛的地方。《說岳全傳》以《水滸傳》的續集自居，顯然作者有意承襲《水滸傳》的思想藝術的傳統。牛皋這個人物形象塑造得出色，正顯示作者在這方面努力的成功。

當然，《說岳全傳》存在着許多缺點，如把宋和金、岳飛和秦檜之間的鬥爭說成是冤冤相報，沖淡了歷史的和個人的悲劇的社會性質和意義。而極力贊揚岳飛的封建忠孝的思想，也表現了作者世界觀的局限性。

作为讲史小说，在汲取讲唱文学的优良传统，塑造英雄形象上，《隋唐演义》显然具有特色。

《隋唐演义》的作者褚人获（约 1681 前后在世），字稼轩，一字学稼，号石农，江苏长洲（今江苏苏州）人。这部小说是根据罗贯中《隋唐志传》和佚名《隋炀帝艳史》，参考史书和唐宋传奇如《开河记》、《太真外传》，并采取了民间讲唱文学里描叙隋末英雄故事的精华编写而成的。全书叙述隋唐两朝故事，共有三个段落：一是秦琼、单雄信等英雄人物的聚散，二是隋炀帝和朱贵儿的关系，三是唐明皇和杨贵妃的结合。通过这三组故事，作者暴露了封建统治阶级的荒淫无耻，歌颂了草泽英雄的勇气和义气。

《隋唐演义》成功地描绘了秦琼、单雄信、程咬金、徐懋功等人的英雄事迹，他们的出身、遭遇、性格、行为都不同，作者善于通过一些细节描写来刻画，显得形象相当鲜明，像写秦琼当鬻马的片段，便很能在典型环境中突出人物性格。毫无疑问，作者受到《水浒传》的影响是很大的，这特别在强调瓦岗英雄们的义气上面表现得最为强烈。

与《水浒传》不同，作者利用隋炀帝、朱贵儿和唐明皇、杨贵妃的两世姻缘的两组故事，一方面做为上下前后联贯的主要线索，另一方面则和第一组的英雄故事相互映照，作为对比。作者通过隋炀帝和唐明皇这两个最高统治者及其家族生活的描写，揭露了宫廷和贵族生活的糜烂和阴暗。争权夺宠，阴险忌刻和彼此陷害、中伤，夹杂着寻欢作乐，这些人物浮现在读者面前是可恶、可恨、可笑又复可怜。

毫无疑问，《隋唐演义》有许多缺点。首先是题材杂乱，不够

集中，細節描寫和大幅鋪衍不夠均勻調協，人物性格不鮮明。把許多罪惡歸咎到女人身上，不能挖掘這些人物的行動的社會根源，更顯得作者思想的淺薄庸俗。把歷史事件予以輪迴報应的闡釋，大事宜傳迷信落后觀念，以及穿插一些不必要的愛情描寫，都使這部小說減色不少。

在講史小說之外，順治、康熙之間還產生了遠較明末為多的才子佳人小說。有一個筆名“天花藏主人”的作家一方面創作，一方面評點印行，是才子佳人小說的全力擁護者和積極推行者。這個時期的才子佳人小說被保存下來，和他是有關係的。還有徐震也做了一些推行工作。這類作品比較著名的有：張勻的《玉嬌梨小傳》四卷二十回，寫蘇友白和白紅玉及盧夢梨兩女的姻緣故事。又有《平山冷燕》二十回，寫燕白頌和山黛、平如衡和冷絳雪兩對夫妻的姻緣故事，傳說也是張勻所作^①。張勻，浙江秀水（今浙江嘉興）人，有傳奇《長生樂》和《十美图》等。這兩種小說的名目顯見是蹈襲《金瓶梅》的，但是內容棄絕猥褻，致意風雅，雖然矩度狹隘，不如《金瓶梅》暴露範圍的廣闊，總可以說又走上了一條較新的道路。魯迅先生在《中國小說史略》里的評語很能概括它的優缺點：“二書大旨，皆顯揚女子，頌其異能，又頗薄制藝而尚詞華，重俊髦而嗤俗士，然所謂才者，惟在能詩，所舉佳篇，復多鄙倍，如鄉曲學究之為；又凡求偶必經考試，成婚待于詔旨，則當時科舉思想之所牢籠，倘作者無不羈之才，固不能沖決而高翥矣。”這類小說在思想性和藝術性上的成就較高一籌的是別署“名教中人”所寫的《好逑傳》四卷十八回，內容敘述鐵中玉和水

① 《平山冷燕》的作者，沈季友《櫟李詩系》說是張勻，但是盛百二《袖堂續筆談》說是張劭。

冰心的姻緣故事，始遭乖違，終獲稱心。作者描写水冰心运用智慧一再地战胜了倚仗势力凌辱她的显宦子弟过其祖，很有特色。缺点則是过分宣揚封建道德。

吳敬梓的《儒林外史》尙未問世之前，繼承董說《西游補》的余緒，清代初年也有一些諷刺世態的小說。劉璋的《斬鬼傳》十回描写鍾馗剿灭世間形形色色的惡鬼的故事。那些為非作歹的惡鬼如搗大鬼、齷齪鬼、誑騙鬼、精腐鬼等都具有象征意义。作者在卷首有詩說：“世事澆漓奈若何，千般巧計出心窩；止知陰府皆魂魄，不想人間鬼魅多！”感慨不可謂不深。可惜的是作者的文筆過於淺露，雖然旨在揭發社會全貌，但是概括未周，針砭不深，風格嫌低。再後又有西周生的《醒世姻緣傳》一百回出現，由於所描写的一對怨偶的故事內容和蒲松齡《聊齋志異》里《江城》有些類似，於是有人斷為蒲氏所作，然而傳說紛紜，尙待研討^①。這個小說的筆墨很是酣暢，運用山東方言很是流利，關於人物和故事的刻畫和描写雖然有時流於瑣碎，但也頗為生動。就作品的內容來講，它主要反映的是封建社會的宗法制度和婚姻制度的罪惡，並且觸及政治的腐朽和人民的苦痛等現象。然而，作者對於這種現象的認識和解釋，則完全從封建道德觀念和因果宿命思想出發，表現得異常落后。

儘管這個時期的小說創作在《聊齋志異》之外沒有什麼特別杰出的作品，但是深受時代特點的影響，多少都反映了現實情況，繼承了明代小說傳統的優點，而又有所發展。

① 有人認為是丁耀亢所作。

第二节 戏剧

这个时期的戏剧创作的最鲜明的特点是：专业戏剧作家的
大批出现。这情况和元代杂剧创作的繁荣时期极为相似，特别
是一些作家在有组织地进行带有集体创作性质的写剧活动。他
们的创作特色是写剧密切联系实际。这可以从两个方面来看：
一个是联系舞台演出实际，故事性强，情节变幻多端，讲究穿插
激动人心的场面描写。应该指出，这不单是受到明末戏剧创作
潮流的影响，而且也受到这个时期地方戏曲竞放异彩的刺激。
另一个更加重要的是联系社会实际，思想性强，作品大都或多或
少地反映了时代特征，表现出时代精神，而且有的采取了现实题
材直接抒发作者的爱憎。这是当时戏剧创作的主流。

以李玉、朱雉、丘园、毕魏、叶时章、朱佐朝等为首的吴县作
家是这种创作倾向的代表，尤其是李玉的作品更具有深刻的思
想内容和鲜明的艺术风格。

李玉(1591?—1671?)，字玄玉，号苏门啸侣，又号一笠庵主
人，江苏吴县(今江苏苏州)人。生平事迹无考，仅仅知道他生在
明代末季，出身低微，“好奇学古”而“连厄于有司”；入清之后，
“绝意仕进”，与一些声气相投而“困穷不得志”的文人交游往还，
专心从事戏剧的创作和评论，“借他人之酒杯，浇自己之块垒”。
他所写出的剧本相传竟达六十种之多，确知剧本名目的有四十二
种，现存二十种(包括与人合作二种)。此外，他还与朱雉参订
当时著名戏曲音乐家徐于室和钮少雅的《北词广正谱》，协助张
大复编制《寒山堂南曲谱》，和沈自晋编制《南词新谱》。

李玉的創作剧本，吳偉業說他有明确的“抒其垒块”的动机，并且把它和以遺民自居的政治态度直接联系起来。从現存作品看来，这位剧作家的确是“即當場之歌呼笑罵，以寓显微闡幽之旨”的，这首先表現的是他的忠君爱国的思想感情，其次是他面对混乱的社会傾吐不平。

李玉的这种“垒块”在《万里緣》中反映得最全面，它一方面透露了作者的爱国感情，同时也表現出作者以提倡封建道德拯救墮落世俗的思想。《万里緣》的主题是歌頌孝子寻亲。作品的背景是明末清初社会极其混乱，汉民族遭受苦难的时刻。这时清兵已經占領了中国的絕大部分土地，云南等地还在南明王朝統治之下，一个家庭被阻隔在两地，于是就产生了黃向坚寻找父亲黃含美的故事。剧本中不少生活場面的描写，都寄托了作者的爱国思想感情。順治九年，苏州人民还用崇禎銅錢，一个川籍軍士，流亡到云南，叙述清兵南下，苏州人民遭受的苦难，不禁使身处荒徼的南国游子痛心断腸，因为南明王朝还在，清廷稽查前朝远任未回官員的家屬，黃向坚家庭就是“差役絡繹，匍匐公庭”，最后“虽脫罗网”，但已“家室蕩然”。这个作品还描写了民族英雄史可法和誤国奸臣馬士英的冲突，表現史可法的爱国感情和心理状态写得相当动人。

和当时的一些爱国的知識分子一样，李玉对明末的一批卖国禍民的官僚是痛心疾首的，在《万里緣》中，正是以这样的感情无情地暴露、譴責了只顾私利不顾大局的馬士英以及在云南一带混战的軍閥。因此，《万里緣》之能吸引人，并不在于它的孝子寻亲的主题，而是作者的爱国思想感情。

如果注意到《万里緣》透露的作者的民族感情，那么作者在《牛头山》中极力歌頌岳飞等民族英雄和抗金將士，严厉譴責黃

潜善等卖国奸徒的创作意图就更加明确了。《牛头山》通过岳飞抗金故事，说明外患并不可怕，可怕的是宋朝统治者的昏庸、奸徒的卖国。岳飞留守东京，集合义军，准备渡河抗金，然而宋朝统治者竟貶謫岳飞，解散义军。作者描写这时的情况是：“眼睁睁帝王城終归播迁，惨凄凄士民，鬧攘攘軍卒，如喪二天。朝堂上，幃幄中，誰把嘉謀獻？看山林解体，草野号冤。”作者描写兀朮听说岳飞被貶，喜出望外，立即統兵南下，再破东京，直渡长江，把宋朝皇帝直赶至湖广境内。这时操纵朝綱、禍国殃民的奸徒逃之夭夭，有的索性卖身投靠去做汉奸。最后，还是岳飞重振兵馬，和金兵决战，把局势稳定下来。全剧在牛头山下大捷，岳飞晋职，岳云完婚的喜庆声中結束。就在最后一出，作者描写岳飞主張宋朝皇帝北征，“祖业宜恢国耻宜雪”，但皇帝“必欲暫居临安”。这里，作者隱隱指出南宋王朝未来的悲剧，也表示了对南明王朝复亡的一些看法。

和封建社会里的一些知識分子一样，李玉的爱国思想是和忠君观念联在一起的，是从維護封建地主阶级的立場出发的，因此也表现了它的反动面。李玉在《两鬚眉》中流露出来的对“流寇”的痛恨程度几乎和他对民族敌人、卖国奸臣的痛恨一样。这个剧本歌颂了一个具有极为毒辣的镇压农民起义策略和手段的黃禹金夫妇；通篇描写并贊揚了“撫土賊”以孤立“流寇”，建立地主武装的“堡寨”等反动行为、反动政策。《两鬚眉》也就成为一个反动的作品。

李玉还有一些作品描写历史或傳說中的英雄人物，如《麒麟閣》写秦琼等的故事，《風云会》写赵匡胤、郑恩故事，《昊天塔》写楊家将故事，《七国記》写孙臆故事等。作者在《麒麟閣》里突出地描写了秦琼、罗成、尉迟恭、程咬金等英雄人物的不畏权势、抱

打不平的俠義性格，描寫了他們的患難相助、草莽聚義的英雄品質，作者從他的忠義思想出發，在作品中也摻雜有三綱五常的陳腐說教，但這些並沒有掩蓋住那些英雄的本色。有些場面的描寫相當有氣魄，有聲勢，這在明清的戲曲作品中是并不多見的。

特別值得提到的是《千鍾祿》。這個劇本描寫明初燕王朱棣起兵南下，奪取帝位，建文帝朱允炆流亡，歷盡種種苦楚。劇本着力描寫朱允炆的流離慘痛和朱棣的殘暴屠殺。作者譴責那些“易主”的大臣：“恁也曾立朝端，首領鵷行，食祿千鍾。你的紫綬金章，頓忘了聖德汪洋。到如今反顏事敵，你就轉眼恩忘。”這是點題之筆。“草詔”等出寫朱棣慘殺方孝孺并株連十族，誅戮許多忠於朱允炆的大臣，把頭顱裝了數十車運往各地号令的殘暴行徑。《千鍾祿》又名《千忠戮》，正是在這個意義上說的。在清初，這是可以引起具有興亡之痛的民族感情的人們的共鳴的，也就是說，劇本的客觀意義是很有現實性的。

在藝術描寫上，《千鍾祿》也很見功力，有些曲文既能恰切傳達人物感情，又能創造出吸引人的意境，如歷來盛傳的朱允炆化裝成和尚於流亡途中唱的一支曲：

收拾起大地山河一担裝，四大皆空相。歷盡了渺渺程途、漠漠平林、杳杳高山、滾滾長江。但見那寒雲慘霧和愁織，受不盡苦風淒雨帶怨長！雄城壯，看江山無恙，誰識我一瓢一笠到襄陽！

——〔傾杯玉芙蓉〕

李玉的最成功的作品是《清忠譜》，這個作品描寫明熹宗天啟六年（1626）著名的蘇州人民反對魏忠賢黨徒、挽救周順昌冤獄而展開的鬧市鬥爭。作品對伸張正義、不畏權勢的周順昌的描寫很具有典型意義。作者從他的朴素的生活寫起，寫他對學生的以身作則態度，對受權璫迫害的朋友的關懷、同情與支持，

特别是描写他对权璫和附庸小人的势不两立的坚决态度，多方面刻划这一人物的性格，这些都是通过生动典型的事件表现出来的。如他的朋友魏廓园遭害被贬，旧日亲故都不敢存问，他却在这时与魏廓园结成儿女亲家，以这种与世俗对立的行动对魏廓园作了莫大的同情和支持。这种描写使周顺昌这一不畏强暴、疾恶如仇的形象对观众和读者起了好的教育作用。

和周顺昌这一形象相比，剧中对五义士——颜佩韦、杨念如、周文元、马杰和沈扬性格的刻划显得差些，但颜佩韦的个性还是生动感人的。作者曾抓住一个典型事件来刻划这个人物的“捶胸裂眦”的侠义性格，他在李王庙前听书人讲《说岳传》，听到童贯迫害韩世忠时，就拍桌怒嚷：“可恼可恼！童贯这贼狗，作恶异常……”为此引起了其他听众的不满，然而他还是嚷道：“这等恶人，说他怎么！”竟至闹散了书场。颜佩韦是五人中的大哥，他和周文元等五兄弟都是苏州城内下层市民中的任侠好汉，他们坚决参与了反对魏忠贤党徒、挽救周顺昌的闹市斗争。在这场斗争中，作者又描写了他们的突出的坚决态度。周顺昌被捕事件震动了整个苏州城，人们纷纷议论策划搭救，有两个读书相公主张“拉了三学朋友，写一辩呈”去求抚台毛一鹭，颜佩韦等激昂地说：“老毛是魏太监的干儿子，这番拿问也是他的线索，怎肯出疏保留。我们那里自有个道理。走！走！”于是他们率领着“鼎沸”的苏州人民打京官，打校尉，展开了轰轰烈烈的闹市斗争。第十八出写五义士就义，颜佩韦说：“打死校尉，万民称快，死也瞑目了！”真是慷慨壮烈，激动人心。后来《清忠谱》被通称做《五人义》，正是反映了广大观众对五义士的崇敬和热爱。

《清忠谱》在艺术描写方面很有特色。作者善于创造动人的群众场面，“义愤”一出描写苏州城的鼎沸情景，明表暗叙兼施，

衙署市井并叙，头緒紛杂而有条不紊，渲染出了轰轰烈烈的鬧市斗争气氛。“毀祠”一出描写苏州城乡人民在山塘街拆毀魏忠賢生祠的場面，层次分明，逐步达到高潮，中間又复穿插突兀之笔，写得如火如荼。这場的唱詞大都是群曲，特别是拽倒石牌坊时，每合唱一句，跟着打一号子：“牙牙許牙”，描写别致，很能吸引人。就戏曲的发展来看，这种群众場面的描写是富有創造性的。

《清忠譜》的成就不完全是李玉一个人的功劳，毕魏、叶时章、朱雋都曾参加編写，这个剧本的成就是集体創作的功績。

李玉的初期作品《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》和《占花魁》都不是最成功的。这四个剧本都写成于明代。《人兽关》和《永团圆》并无显著的特色。《占花魁》据《卖油郎独占花魁》的故事改編而成，写得較好。作者一方面吸收了小說中的精华，描写卖油郎秦种对待爱情的可貴态度，歌頌那种排斥了封建观念的“真心”的爱情；另一方面，作者在生活場面描写中較之小說有所加工，他具体写了莘瑤琴淪入妓院的經過。金兵入侵，宋室南渡，在一場民族灾难中，莘瑤琴失去了家庭，被人拐騙，卖到妓院。这样，人們从莘瑤琴的个人悲苦命运中，能更清楚地看到社会生活的黑暗和民族的苦难这种深广的背景。卖油郎秦种也是在金兵入侵时由东京流亡到临安的“天涯淪落人”，这一对青年男女的結合，也正是“相逢何必曾相識”。这些地方使《占花魁》較之小說《卖油郎独占花魁》更有一些特色。和小說不同，李玉把莘瑤琴处理成原是一位名門千金，秦种原是貴官之子，最后又双双“荣蔭”。这却很庸俗。《一捧雪》描写的故事和李玉的另一个作品《五高風》的故事有共同之处。主人遭到奸臣迫害，僕人救主替死。这两个剧本对严世蕃等为了私利而殘酷地迫害人的猙獰面目和毒辣手段的譴責和批判，在一定程度上傳達了民間的呼

声，但宣揚和鼓吹的奴隶道德則落后而反动。

朱睢，字素臣，号荃庵，吳县人。与李玉同时，为好友，曾合写剧本《清忠譜》。他写过二十二本傳奇，現存十三种（包括与人合作者）。其中最流行的是《十五貫》。这个作品描写况鍾和过于执的两种对立的性格相当成功。圍繞两个錯綜复杂的冤獄事件，歌颂了况鍾爱护普通人民的进步思想，描写了他处理案件的严肃认真态度；与此同时，譴責了草菅人命、固执昏庸的官僚。但是这个作品也存在着严重的缺点，迷信观念很濃，封建說教較多，情节也有牵强之处，不少場面描写显得潦草。此外写得較好的还有《秦樓月》、《翡翠园》等。

朱佐朝，字良卿，吳县人，傳为朱睢的弟弟。他写过三十三本傳奇（包括与人合作者），今存二十一种。他的創作成就远不能和李玉相比，思想水平和艺术格調較低。其中較好的是《漁家乐》，描写漁女郎飞霞的智慧果敢相当鮮明动人。其他如《艳云亭》叙蕭凤韶和王欽若的政治斗争，《朝阳凤》叙海瑞和張居正的政治斗争，虽然夹杂才子佳人故事未免喧宾夺主，但也反映了一些时代真相。

此外如丘园、毕魏和叶时章等人的剧本流傳得很少，故不一一論列，但是他們的主要創作特征則与李玉等人基本相同。其中只有丘园的生年可考，他生在明万历四十五年(1617)，清康熙二十八年(1689)还在世，可以借此推知吳县一派作家的活动时期。

在这一时期的专业剧作家中，李漁(1611—1680以后)是一个比較为人熟知的作家。他不仅是一个剧作家，而且是一个戏剧理論家，他的理論主要写在《閑情偶寄》里，而且自成体系。他注重演出的特点，和以前的剧論家只重辞藻的鉴赏不同。他写

的剧本保存下来十八种，有的直到今天还能演出，如《風箏誤》和《雁翎甲》，有的則经过改編而在地方戏曲中流傳，如《中庸解》变成《除三害》。不过，总的讲来，他和吴县剧作家大有不同，而是继承并且恶性发展了阮大鍼的錯誤的創作傾向，专以离奇故事和生造关目取胜，思想感情和語言風格都很庸俗卑下，在所謂“場上之曲”里实际也只是以排場熱鬧、情节錯綜招徠观众而已。比他較后的万树（約 1670 左右）的作品現存《風流棒》、《念八翻》和《空青石》三种。就內容讲，稍为接触到政治和生活，实际却还是以風情为主，思想性不高。就創作方法讲，則完全是李漁的追隨者，詭異而夸張。就語言来讲，虽比李漁洗煉，然而不能和他的舅氏吳炳相比了。

另外还有一些偶然写写剧本的作家。他們的大部分作品不能够演出，或必需通过改編才能够演出，即所謂“案头之曲”。然而，他們却具有共同的特色，就是作品的內容大都是有所为而发的。尤侗（1618—1704）的《鈞天乐》傳奇和《讀离騷》、《吊琵琶》、《桃花源》、《黑白卫》、《清平調》等杂剧表現他对于现实的极端不滿。吳偉业的《秣陵春》傳奇写五代南唐时徐适和黄展娘的爱情故事。相傳作者是讀夏完淳哀吊南京陷落的《大哀賦》得到启发的，至少剧本用曹善才的琵琶作为結束全剧的主要关键与作者所写明末丧乱的《琵琶行》有着密切关系。剧中主要人物徐适是北宋抵抗金兵在戰場上牺牲的人，作者把他的时代移到南唐和宋初也是寄托遙深，蘊藏着沉痛的故国之思。《临春閣》杂剧根据《隋书：譙国夫人傳》并牵合《陈书：張貴妃傳》的史实，描写陈后主降隋的故事，隐寓着对于福王小朝廷复亡的无穷叹息。《通天台》是个二折短剧，根据《陈书：沈炯傳》描写沈炯在梁亡之后，旅居长安，痛哭于荒郊汉武帝通天台廢墟的故事，其中沈炯固辞

汉武帝召用乞归的梦境实际上就是作者的自况。著名的思想家王夫之(1619—1692)写了一本《龙舟会》杂剧，采用唐代李公佐《谢小娥传》的故事，一泄无遗地倾吐出他的爱国主义思想，是值得注意的剧本。这里应该指出，这些剧本也是有着缺点的。一个缺点是一般作品所透露出来的作者的思想感情都流于消极颓废，如时代较后的嵇永仁(1637—1676)所写的《续离骚》杂剧里的“杜秀才痛哭泥神庙”、“刘国师教习扯淡歌”和“愤司马梦里骂閻罗”，只是长歌代哭，譏笑怒罵，不够积极振奋。另一个缺点是作家利用戏剧形式抒发个人肤浅感受，题材十分窄狭，可是逐渐竟发展到描写自己的道路上去；如叶小纨(1618—1660)写的《鸳鸯梦》杂剧实际就是悼念死去的姐姐纨纨和妹妹小鸾，开辟了后来用戏剧自叙的风气。如徐燦的《写心杂剧》写他游湖、述梦、悼花、祭牙等身边琐事，无异散文小品，距离戏剧这一文艺形式的特点就太远了。

再就形式来看，李玉等主要是写传奇，尤侗等主要是写杂剧。这使我们看得出来在明代杂剧和传奇彼此推波助澜的影响之下，互相吸取了不少有益的成分而发展的情况在这个时期起了很大的变化。传奇和演出实践结合得极紧，这给后来的历史故事剧创造了有利的条件。杂剧脱离了舞台，变得和诗词相类，专以抒情为主，于是一折也可以写一事，数剧又可以合为一本，破坏了原有的规律，失去了活泼的生命。

第三章 蒲松龄

第一节 蒲松龄的生平

蒲松龄(1640—1715),字留仙,一字劍臣,号柳泉,山东淄川(今山东淄博市)人,是清初著名的小說家。他誕生在一个沒落的地主家庭里。远在他的祖父蒲生汭的时代,家庭已开始衰微。他的父亲蒲槃更在二十几岁的时候就不得不棄举子业而去从商。但是,对于全家來說,貧困的命运始終无法完全摆脱。

蒲松龄就是在这样的生活环境中长大的。当他十几岁的时候,因为家貧,連求婚也遭到了外人的訾議。成年分家以后,住处簡陋,“惟农場住屋三間,曠无四壁,小树丛丛,蓬蒿滿之”(《原配刘孀人行实》),只好向堂兄借来一块白門板,聊以分隔内外。中年以后,他差不多年年出外游学,或給官僚作幕宾,或在地主家里教书,长期地依靠微薄的收入来維持家庭的生活,以致到了六十多岁的暮年,还要往返百里,冲風冒雨,到处奔走。

生活地位的下降使他对农村中广大的下层人民的生活和思想感情有了一定的了解和体会。因此,他写下一些为民請命的文章,如《上布政司救荒策》,写下了一些反映民生疾苦的作品,如散文《紀災前編》、《紀災后編》,詩《空城雀》,詞〔賀新涼〕(《淫

雨》、〔水龙吟〕（《風雨害稼》）等。此外，他还写出了不少日用的通俗讀物，如《历字文》、《日用俗字》、《农桑經》、《药崇书》等。

他从幼年时期起，就受家庭影响，羡慕功名，醉心科举。十九岁（1658）初应童子試，考中县、府、道三个第一，补博士弟子員。开始的时候还是一帆風順的，以后却不断地遇到挫折，一直郁郁不得志。四十五岁（1684）那年，在济南应试，因病沒有終場。四十八岁（1687），再游济南，仍旧沒有考中，作《賣白髭文》，其中說：

官有汝則致惡于大僚，士有汝則取厌于文宗。馮唐于焉偃蹇，顏驥因而飄蓬。嗟汝白髭兮胡不情！汝宜依宰相，汝宜附公卿，勳名已立，尚不汝惊。我方抱苦业，对寒灯，望北闕，志南溟；尔乃今年一本，明年一莖，其来滚滚，其出营营。如櫛櫛之客，别去复来，似荒蕪之草，剝尽犹生。抑何顏之厚而不一顏也！

全篇充滿了忧郁不平之气。六十九岁（1708），写《历下吟》，笔端飽含同情，維妙維肖地刻划了士子們赴試时的可怜相。

现实生活的教育終于使他逐漸清醒过来。他一面感到悲哀，在〔大江东〕（《寄王如水》）一詞中，把自己比拟作“抱玉”的卞和，痛惜于不能得到当道的賞識；一面又感到憤怒，在《与韓樾老定州书》中說：“仕途黑暗，公道不彰，非袖金輸璧，不能自达于圣明。真令人憤气填胸，欲望望然哭向南山而去。”这两种在长久的岁月中形成的交織在一起的思想感情，促使他根据自己的見聞和体会写下了《聊斋志異》里的一些有名的篇章。

不过，他的清醒的認識是有限度的。事实上，他到了五十多岁的时候，“犹不忘进取”（《原配刘孺人行实》）。而在七十二岁（1711）时，长孙立德考中，他还作詩勉励說：“天命虽难違，人事貴自励。

无似乃祖空白头，一經終老良足羞。”可見他确实把自己在科举上的不得意当作是一件遺憾終身的大事。也就是在这一年，他做上了岁貢生。

他逝世的时候是七十五岁。

第二节 《聊斋志異》

蒲松齡的代表作是《聊斋志異》——一部用精炼、生动的文言文写成的內容丰富的短篇小说集。

《聊斋志異》里的有价值有成就的作品，按照主题来考察，数量最多的是下面这三类：

第一类作品尖銳地暴露了当时的黑暗、腐败的政治，鞭撻了为虎作倀、无恶不作的貪官污吏和土豪劣紳，同情被压迫的善良人民的种种痛苦的遭遇。例如《促織》、《席方平》、《向杲》等。

《促織》所写的成名一家人的悲剧故事具有一定的典型意义。皇帝酷爱斗蟋蟀，每年都向民間征索。媚上邀寵的地方官吏趁着这个机会向人民大肆敲詐。这些直接的原因造成了成名一家人的悲剧。成名是个安分守己的老实人，到了傾家蕩产的地步，他还是无法滿足貪暴的要求。好容易得到女巫的指示，設法搜捕到一头俊健的蟋蟀，却又被他的九岁小儿子不小心弄死。成名正在着急、发怒的时候，忽然发现儿子因害怕而自杀了。这里，顿时出現一幅悲慘凄凉的画面，它揭示了封建統治阶级迫害人民的殘酷性。后来，成名的儿子复活了，但灵魂却变成了勇狠善斗的小蟋蟀。成名把它献进皇宫，才挽救了自己的不幸的命运。这个情节惊心动魄地反映了封建社会的可怕的生活真实，

深刻地表現了人民所遭受的從肉體到精神的迫害已經到達這樣的程度：走投無路，不得不化為異物，去充當腦滿腸肥的寄生者取樂消遣的玩具。

在《促織》里，蒲松齡的筆鋒直接指向封建社會的最高統治者——皇帝。而在《席方平》里，他剖析了封建社會的整個的官僚機構的丑惡本質。在陰曹地府，從冥王到獄吏，都和地主惡霸沆瀣一氣，狼狽為奸，殘害人民，隨心所欲地蹂躪善良無辜的老百姓。沒有公理，也沒有正義。主宰著一切的是金錢。灌口二郎的判詞形容得好：“金光蓋地，因使閻摩殿上盡是陰霾；銅臭熏天，遂教枉死城中全無日月。”其實，這又何嘗不是人間的寫照？

《席方平》里的席方平和《向杲》里的向杲，是兩個復仇者的形象。席方平有著堅強不屈的性格。他為了替父親報仇，魂入陰間，告狀伸冤，不顧一次又一次的杖笞、火床、鋸體等嚴刑峻法的加害，不顧“千金之產，期頤之壽”的誘惑，不達目的誓不罷休。他堅持鬥爭到底，終於獲得天神的幫助，使仇人受到制裁，救活了父親。席方平的形象反映了被壓迫人民的反抗的呼聲，而向杲的故事則在實質上更多地反映了被壓迫人民復仇的願望。可以說，沒有那麼眾多的人在當時強大的封建勢力統治下過着被侮辱、被損害的生活，並且懷有極其強烈的復仇的願望，作者就很少可能虛構出向杲變虎復仇的情節。所以，蒲松齡在篇末喊出了他的憤怒的聲音：“然天下事之指人發者多矣，使怨者常為人，恨不令暫作虎！”

土豪劣紳和貪官污吏一起騎在人民群眾脖子上，倚仗着金錢和權勢，作惡多端。《聊齋志異》里同樣也有許多作品鞭撻了他們的令人發指的血腥罪行。《紅玉》寫退職的宋御史“居林下，大搦威虐”，搶走馮相如的妻子，打死馮相如的父親。他又買通

衙門，使馮相如無法告狀雪冤。《石清虛》寫一惡霸強奪邢雲飛的靈異的石头，“舉付健僕，策馬竟去”。後來又有某尙書想占有邢雲飛這塊失而復得的石头，就“陰以他事中傷之，邢被收，典質田產”，“妻竊與子謀，獻石尙書家”，方被釋出獄。《寶氏》寫一個地主欺騙農女，始亂終棄，逼死人命。在這些故事里，作者揭露了剝削階級明搶暗奪、無所不用其極的丑惡嘴臉，同時又懷有深刻的同情，借助于淒涼的氛圍的襯托，描寫了貧弱無依的善良人民受迫害時慘絕人寰的情景。他形象地告訴讀者：這就是黑暗的現實社會的縮影。

《聊齋志異》的第二類作品廣泛地揭露和抨擊了以八股取士的科舉制度的罪惡和弊端。例如《司文郎》、《王子安》等。

《司文郎》寫一個瞎和尚有这样的本領，別人焚燒八股文，他用鼻子一嗅，就能立刻分辨好壞。學識淵博的王平子和不通文墨而又好吹大話、好擺架子的余杭生同時前來向他請教。王平子先燒，瞎和尚指出：“君初法大家，雖未逼真，亦近似矣。”“亦中得。”余杭生後燒，還沒有燒完，瞎和尚就說：“勿再投矣！格格而不能下，強受之以鬲，再焚則作惡矣。”可是，發榜的結果，余杭生高中，王平子倒落選了。於是，瞎和尚嘆氣說：“僕雖盲于目，而不盲于鼻；帘中人并鼻盲矣！”這裡，作者通過嬉笑怒罵的筆法，對科舉制度的不合理作了深沉的一擊。

科舉制度本身的腐朽性決定了它所要求的只是鸚鵡學舌似的沒有頭腦的馴服工具。試官有眼無珠，“黜佳士而進凡庸”（《三生》），有真才實學的正直人終身潦倒，這都是必然的現象。《叶生》里的叶生懷才不遇，只好无可奈何地說，“半生淪落，非戰之罪也”，就是很好的例子。蒲松齡緊緊抓住要害，多方面地、反復地表現了這樣的有意義的題材。

像《司文郎》一样，《賈奉雉》也含有辛辣的諷刺，收到異曲同工的效果。賈奉雉是个著名的有學問的讀書人，但是屢試不售。他郁郁不樂、愁悶無聊，“戲于落卷中集其蕞冗泛濫、不可告人之句，連綴成文”，勉強記住，再去應試。不久，榜發，竟中經魁。他“又閱舊稿，一讀一汗；讀竟，重衣盡濕”，感到慚愧萬分。作者通過這個看來可笑的故事，憤慨地告訴讀者：這種不合理的現象，在那“顰童署篆，文運所以顛倒”（《司文郎》）的時代里，其實是一種合理的存在。

但這只是問題的一個方面。在另一方面，科舉制度自然而然地又對大多數出身寒微的讀書人產生了莫大的吸引力。他們幻想踏上這條捷徑，一步登天，躋身於統治者的行列。盡管在冷酷的現實面前，一再碰壁，甚至頭破血流，鼻青眼腫，他們仍然不知悔悟。《王子安》里的王子安就是這樣的一個人。他盼望考中的心情非常迫切，以致在大醉之後，恍恍惚惚地夢見報馬臨門，自己則由中進士而殿試翰林。須臾間的升遷使他在心靈上得到了初步的補償性的滿足。緊接着，他又進一步有了“不可不出耀鄉里”的念頭，大呼長班而無人應答，只聽見妻子的冷靜的語聲：“家中止有一媼，昼為汝炊，夜為汝溫足耳。何處長班伺汝勞骨？”他才逐漸清醒，回到現實的人生中來。作者這樣寫，富有典型的意義。在篇末，他更集中筆墨，根據親身的體驗和觀察，入木三分地、淋漓盡致地刻劃了讀書人考試前後的心理狀態：

秀才入闈，有七似焉。初入時，白足提籃，似丐。唱名時，官呵吏罵，似囚。其歸号舍也，孔孔伸頭，房房露脚，似秋末之冷蜂。其出闈場也，神情愉悅，天地異色，似出籠之病鳥。迨望報也，草木皆驚，夢想亦幻。時作一得志想，則頃刻而樓閣俱成；作一失意想，則瞬息而骸骨已朽。此際，行坐難安，則似被繫之猿。忽然而飛騎傳入，報条

无我，此时神情突变，嗒然若死，则似蝮毒之蝇，弄之亦不觉也。初失志，心灰意败，大罵司衡无目，笔墨无灵，势必举案头物而尽炬之，炬之不已，而碎踏之；踏之不已，而投之浊流。从此披发入山，面向石壁，再有以且夫尝謂之文进我者，定当操戈逐之。无何，日渐远，气渐平，技又渐痒，遂似破卵鳩，只得銜木营巢，从新另抱矣。如此情况，当局者痛哭欲死，而自旁观者視之，其可笑甚焉。

在科举上，蒲松齡是一个过来人。对于科举制度的虛伪性、腐朽性，他都有深刻的体会，所以揭露起来，十分有力，正像魯迅在《写在“坟”后面》一文中所說的自己的情形，“因为从旧垒中来，情形看得較为分明，反戈一击，易制强敌的死命。”蒲松齡是我国文学史上第一个广泛地接触到关于科举制度的题材的重要的作家。

《聊斋志異》的第三类作品的内容是，通过曲折的情节，反映了封建婚姻制度的不合理，反映了当时社会上的广大青年男女在重重的压抑和摧殘下所产生的冲破樊籠、打碎桎梏的愿望和行动。

作者动人地描写了許多痴心的恋爱故事，塑造了种种可爱的性格。例如《阿宝》、《嬰宁》等。

《阿宝》突出地刻划了孙子楚的痴情。他生有六个手指。当他請了媒人去向阿宝求婚的时候，阿宝不过是开玩笑地說了一句：“渠去其枝指，余当归之。”他信以为真，不顾疼痛，用斧子砍断枝指。不久以后，他在清明节出游，路遇阿宝，不觉痴立，魂随阿宝而去，同居三天，才被女巫招回。孙子楚的深情终于感动了阿宝。他本人也更加想念她，但始終无緣見面。他瞧着一只剛剛死去的鸚鵡，心里想：“倘得身为鸚鵡，振翼可达女室。”还没有想完，他就真的变作鸚鵡飞去了。这篇馳騁着美丽幻想的小說

歌頌了那種和封建禮教勢不相容的真摯的愛情。男主角孫子楚是個有真性情的人，可是有人把他看作呆子，時加嘲笑，叫他“孫痴”。這不正正是可以看出作者在有意識地把他的性格、行動從封建社會的一般世俗人中間區別出來嗎？

《香玉》里的黃生、《嬰寧》里的王子服同樣也是感情真摯的男子。黃生愛上了白牡丹幻化的香玉和耐冬花幻化的絳雪，為了朝夕相從，殉情而死，變成了一株花，茁生在她們的近側。

這樣的男性的形象在全書許多愛情故事中間是比較突出的。然而，《聊齋志異》更大的貢獻還在於一系列可愛的女性性格的塑造上。這裡，有憨態可掬的嬰寧（《嬰寧》），有“弱態生嬌、秋波流慧”的青鳳（《青鳳》），有矢志不二、向惡劣環境展開鬥爭的鴉頭（《鴉頭》），有爽朗豪邁的蓮香和羞澀怯弱的李女（《蓮香》），有受妖物威脅去迷人而又心地良善的聶小倩（《聶小倩》），有自嘆命薄的巧娘（《巧娘》），有勤儉洒脱的辛十四娘（《辛十四娘》），有低首哀吟以寄幽恨的連環（《連環》），有時而開玩笑、惡作劇，時而一本正經學寫字的喬秋容和阮小謝（《小謝》）。她們都是美麗、聰明、多情的女性形象，大多對封建禮教抱着蔑視的態度，積極主動地為自己爭取美滿的愛情生活。

嬰寧是其中刻劃得比較生動、個性也比較鮮明的一個。除了美麗、聰明、多情之外，她還天真、樂觀，而且帶有一點嬌態，但是那經常不停的憨笑卻成為她的性格特色的主要表現之一。關於這一點的描寫，從她一出場就給讀者留下了難忘的印象，如聞其聲，如見其人。封建社會對一般婦女的要求是矜持、嫻靜，甚至提倡笑不露齒。嬰寧形象的出現正好是多少掙脫了這些強加的枷鎖的反映。而作者選擇了這樣的形象來作為他所寫的愛情故事的女主角，顯然表現了進步的傾向。

这些青年男女有时候不得不冒着封建社会所给予的各式各样的压力，坚强勇敢地行动着。他们有自己的理想作为追求的目标。他们的恋爱和结合并不完全是出于猎奇的心理或对美艳的形貌的倾倒。像《瑞云》里的贺生，把“人生所重者知己”作为衡量爱情的重要标准，尽管意中人后来在脸上长满了墨痕，像鬼怪一样丑陋难看，而且还被迫从事一些不堪驱使的差役，他却不因对方的美丑、盛衰的转移而改变自己的初心。《竹青》、《青凤》等篇更着重地写出了男女双方在患难中的互助精神。作者在这些优美动人的恋爱故事里处处表现了类似这样的思想，从而丰富了它们的内容，使它们发射出灿烂夺目的光辉。

在上述三类主要作品之外，《聊斋志异》还有其他许多优美精彩的篇章。例如《娇娜》描写了读书人孔雪笠和狐女娇娜之间生死不渝的纯洁友谊；《画皮》揭露了恶鬼披着美丽的画皮，化为女子前去害人的伎俩；《贾儿》歌颂了一个机智、勇敢的小孩子，他用巧计毒死两头蛊惑妇女的狐狸；《侠女》歌颂了一个隐姓埋名、精通剑术、为父报仇的女性；《王者》通过一个有城郭衙署的世外桃源表现了人民群众的乌托邦理想；《偷桃》和《口技》绘声绘影地刻划了民间艺人的绝技；《念秧》曲折地叙述了一些布置周密的骗局。这些作品塑造了各种不同类型的人物形象，通过他们的遭遇，从各自不同的方面反映了当时的广阔的社会生活。

《聊斋志异》中的大多数作品属于短篇小说的体裁。它们往往用简练的文笔，通过短小的形式，表达了重大的内容。试以《胭脂》和《劳山道士》两篇为例。前者在歌颂贤明官吏的同时，揭露了封建社会冤狱吞噬人民生命的危险性，本文不过二千字上下，却细致地写出了一桩人命案件从酿因到破获的错综复杂的经

过；后者諷刺“故家子”王生好逸恶劳的劣性。王生求道的过程写得极有层次，有波折，既介绍了生活环境，又剖析了心理状态，但全文字数仅仅五百有余。创作这些篇章所获得的成功，是和作者的善于剪裁，善于突出主题的本领分不开的。在他的笔下，我们很少看到有游离于主题之外的闲文。有时候甚至一支酒令（例如《田子成》）、一曲琴操（例如《粉蝶》）也要起到双关的作用。

结合着短篇小说的特点，作者在描写人物的时候，不是面面俱到，而是画龙点睛似的，抓住富有特征意义的细节来刻画。例如《馬介甫》里的楊万石，这是一个典型的怕老婆的形象，作者集中笔墨对他的懦弱的性格和种种低声下气、不敢抗命的行为作了淋漓尽致的描绘，其余一概从略。结果，楊万石这个典型人物所给予我们的印象不但未见减弱，相反的，倒更加鲜明、强烈。关于孙子楚（《阿宝》）的迂讷和“痴”的描写也是同样的情形。

《聊斋志异》无疑是接受了魏晋志怪小说和唐人传奇的影响。但是，就写法而论，它却有了很大的发展和创造。除了人物描写以外，这在情节上尤其可以明显地看得出来。作者在选材和下笔的时候始终注意情节的曲折有味，并力求写法变化多端，紧紧地吸引住读者。例如《商三官》中，商三官为父报仇，女扮男装，以仇人弟子李玉的名字出场，作者在叙述中并未明确交代，读者看到篇末方才恍然大悟。商三官歼仇之事也只从诸僕耳中虚写。这些地方都表现了弱女复仇之不易，从而加强了对仗势行凶的地主恶霸的抨击。又如《宦娘》一篇，埋下许多伏线，最后才加以点破。点破之后又不至于索然无味。因为其中还包含着一些比较深刻的意义，像因嗜好琴艺而引起的爱情，成人之美的优良品德等等。总之，情节的生动往往有助于表现主题的明朗化和深刻化，《聊斋志异》的有些短篇小说正是最好的

說明。《聊齋志異》里的短篇小說不以描写人生社会的横剖面为自己的任务，而是使故事有头有尾，使情节向纵深的方面发展，并且在发展上时时波瀾起伏，跳蕩不已。在这一点上，《聊齋志異》可以說是發揮了我国短篇小說傳統中的民族特点。

第三节 蒲松齡的“俚曲”

除了《聊齋志異》之外，蒲松齡还写了不少各种体裁的作品，有詩、詞和散文，有“俚曲”十四篇、戏剧三出。在这些作品中間，“俚曲”最能代表蒲松齡文学創作的成就和特色。

蒲松齡的“俚曲”用民間流行的曲調写成，有敘述体和戏剧体两种。它們的語言有时虽然不免粗糙，但总的看来，却还朴素、生动。

从題材上看，蒲松齡的“俚曲”有一半是根据《聊齋志異》的篇目改編的。这样的作品計有：《姑婦曲》、《慈悲曲》、《翻魔殃》、《寒森曲》、《護妒咒》、《富貴神仙》、《磨難曲》。其中以《寒森曲》和《磨難曲》的成就为最高。《寒森曲》演《商三官》和《席方平》故事，《磨難曲》演《張鴻漸》故事。不过，《寒森曲》和原作比較起来，在主题思想、故事情节和人物性格等方面改动不大；《磨難曲》則增加了一些新的內容。

《磨難曲》在第一回“百姓逃亡”里真实地写出了当时的人民群众受到天災人禍的侵襲，处于水深火热之中的悲慘的生活境遇。“不下雨，正一年。旱下去，二尺干。一粒麦子何曾見！六月才把谷来种，螞蟥吃了地平川。”这样的年景已經使老百姓遭到了挨餓的命运，却又遇上了一个貪官，不論有災无災，照旧按地亩征收錢粮。老百姓无法交納，只好聚集在一起，叫苦連天，

呼餓不已。最后，他們不得不選擇了逃亡的道路：“一担筐，一扇瓢。上羊腸，路一条。未曾举步泪先掉。半世生长一块土，今为荒年一旦抛。这回生死也难料。待要在家中守死，那官家枷打难招。”农民們是不会无故远离自己的乡土的，然而巨大的压力迫使他們这样作。荒年的压力也許是还能忍受的；吃人的官府的压力却像利刃一样地割斷了他們和故乡的联系。作者带着深厚的同情刻划了这种辛酸、凄凉的情景，收到了相当的艺术效果。

第五回“大王打圍”和第十七回“鈍刀斬倭”出現了一个农民起义的英雄的形象——三山大王任义。他路見不平，杀死恶人，逃到山上，打起了反抗朝廷的旗帜。他慷慨地援救了众秀才，杀死了两个可恶的解差，并向大家陈述了自己的志向：“俺只爱雄兵百万，遍天下寻杀貪官。开刀先誅了严世蕃，一匹馬扫清那金鑾殿。奸臣杀尽，解甲归山。若能够如此，方遂人心願。”作者对这位农民革命的英雄的性格刻划是很生动的。从第二十九回“初討三山”到第三十五回“御封三伯”，描写他如何英勇地两次打退了官軍的进攻，然后接受招安，又去征服了犯边的外国軍隊。作者显然是按照着他所知道的封建社会里的农民革命的情况来塑造任义的形象的。正因为他接近下层的人民群众，并用通俗的形式写出为他們服务的作品，他才有可能写出了农民起义的英雄和事迹，表现了《聊斋志異》所沒有表現的内容。

另外，蒲松齡还用新的内容創作了一些或长或短的“俚曲”，例如：《墙头記》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉詞》、《丑俊巴》、《幸云曲》等。其中，以《墙头記》的成就为最高。

《墙头記》采取了广泛流傳的民間傳說为题材，深刻地揭露了封建道德的虛伪，辛辣地嘲笑了地主阶级的自私、爱財如命的

本性。出場人物不算多，但個性全很鮮明。張老的懦弱，那種對不孝的兒子的愛和恨糾纏在一起的複雜的感情，王銀匠的朴素的義俠性格，都寫得非常成功。全篇的語言，更充滿了一種談諧的色彩。例如，第一回，小瓦甌端出飯來，張老以為一定可以飽餐一頓，填一下久空的肚子，誰知臨近一看，還是那又稀又涼的“糊突”，于是他對着“糊突”唱道：

你大號紅粘粥，你名突，你姓胡，原來你是高粱作，熱了燙人嘴巴子，薄了照出行樂圖。老來相處你這桩物。摸了摸，呀，老盟兄，你幾時死了，一點兒溫氣全無！

維妙維肖地写出了張老當時怨恨交加的心情，雖則有怨有恨，却又不見一點怒火冒出。這樣的描寫是十分恰當地符合于張老的懦弱的性格的。

蒲松齡既能寫清新典雅的《聊齋志異》，又能寫通俗易懂的“俚曲”，而且全都寫得那麼神韻盎然，有一股吸引人的力量，充分表現了他那駕馭語言的天才。

第四章 洪昇和孔尚任

第一节 洪昇和他的《长生殿》

洪昇(1645?—1704),字昉思,号稗畦,杭州钱塘(今浙江杭州)人。他出生在一个没落的名族家庭,从小受着良好的文学教养。他早年来到北京就很有诗名,曾受业于王士禛、施闰章等,并和当时知名文人赵执信等交往。他在北京没有找到什么政治出路,一直作了二十几年的国子监生。在这期间,他还一度遭到“家难”,父亲“被诬遣戍”^①;家庭负担很重,生活比较清苦。他曾在诗中这样描述自己:“八口总为衣食累,半生空混利名场”(《省觐南归留简长安故人》)。他对现实有所不满,表现为狂放、孤傲,常常“白眼踞坐,指古摘今”(徐灵昭《长生殿序》)。清圣祖康熙二十七年(1688),他的传奇《长生殿》脱稿,轰动一时,到处传钞、搬演。第二年,因为在佟皇后的丧期内演唱《长生殿》,据说被御史黄六鸿

① 关于洪昇的“家难”问题,他有一些诗提到,如五律《除夕泊舟北郭》诗自注云:“时大人被诬遣戍,昇奔归,奉侍北行。”王士禛《香祖笔记》和赵执信《怀旧》诗小序中也曾提到,但都没有说明问题的内容和性质。从洪昇的五律《南归》诗中“福酷震天远,心剗觉命微”一句看来,问题似很严重。它的时间,根据有关资料考查,大概发生在康熙十一年至十五年(1672—1676)之间。这件遭遇,对洪昇的生活、思想和创作都有影响。

彈劾，惹起一場軒然大波，洪昇也被革去國子監生。從此他離開北京，回到故鄉，過着郁郁寡歡的生活。康熙四十三年(1704)在浙江吳興醉後失足落水死。

洪昇有《稗畦集》、《稗畦續集》和《嚙月樓集》三種詩集。他的詩多是記游、贈送和感懷之作，內容也大都是感嘆自己的坎坷身世和抒發個人的窮愁落魄，調子比較淒涼，但間或也有同情農民疾苦和感慨興亡的詩篇。總的來看，他的詩一般都是在生活中有所感而發，雖然表現的思想不深，卻具有真情實感。

洪昇寫的戲曲保存下來的只有《長生殿》傳奇和《四嬋娟》雜劇兩種。《四嬋娟》包括謝道韞咏雪、衛茂漪簪花、李易安斗茗、管仲姬畫竹四個一折短劇，都是描寫歷史上才女的故事。劇中表揚了女子的才學，並贊揚一種具有共同的文學或藝術興趣的家庭生活。雖然劇本的意义不大，但在藝術描寫上還是細膩生動的。

《長生殿》是敷演傳統題材^①中唐明皇李隆基和他的妃子楊玉環的愛情故事。作者經過十余年的長期勞動，三次的修改，到康熙二十七年(1688)才最後定稿。作者最初是寫“李白之遇”，名《沉香亭》，後來“去李白，入李泌輔肅宗中興”事，更名《舞霓裳》，在這個基礎上，最後才“專寫釵盒情緣”，正式定名為《長生殿》^②。在主題思想上，《長生殿》繼承了唐代白居易的敘事詩《長恨歌》和元代白朴的雜劇《唐明皇秋夜梧桐雨》，以歌頌生死不渝的愛情作為作品的基本主題，但是在藝術構思上作者作了重大

① 自從唐代白居易根據傳說中李、楊愛情故事創作了《長恨歌》以後，它在戲曲中成為經常描寫的題材之一。在《長生殿》以前，有宋南戲《馬陵楊妃》(佚)，元諸宮調王伯成的《天寶遺事》(殘)，元雜劇白仁甫的《唐明皇秋夜梧桐雨》，明傳奇吳世美的《驚鴻記》、屠隆的《綵毫記》等。

的改变和发展。一方面作者歌頌李隆基和楊玉环之間的真情，同时又着力描写他們的爱情帶給当时社会政治的坏影响，暴露了統治階級的荒淫和腐敗。这就使作品的主题思想包含了很大的矛盾。

李隆基和楊玉环在民間傳說中有着真摯的爱情，在历史上他們沉溺于爱情生活的确又曾經对当时的政治起过坏的作用。这种矛盾要在一部完整的作品里統一起来，本来是不容易的。因为在封建社会里，虽然不排斥帝妃之間具有一定的真摯爱情，但是由于他們所屬的階級統治地位，这种爱情也必然是建立在階級剝削的基础之上的。《长恨歌》写李隆基和楊玉环之間的真摯爱情主要是根据民間傳說，当这种描写不得不涉及政治影响的时候，它作了适当的保留，虽有一些批評，但并不妨碍主人公形象的完整。白居易笔下的李隆基和楊玉环，是带有濃厚的理想色彩的形象；作者把他們当作爱情悲剧的男女主角加以同情，不去強調他們的爱情在现实中所发生的坏的政治影响。洪昇的《长生殿》却把白居易所迴避的这方面也加以着力的描写。它在揭露李隆基和楊玉环的爱情悲剧的社会政治原因时，除了描写他們的爱情和人民利益的矛盾而外，还描写了統治階級內部的矛盾和腐化，如楊国忠的专权，安祿山的野心，楊家的驕奢，并且还歌頌了一些忠臣义士的行为，如雷海青的慷慨罵賊，郭子仪的坚决抗敌。这些描写都很突出，也反映了一定的历史真实，有些場面也确实写得深刻动人，如“疑讖”、“进果”、“罵賊”等出。这

-
- ② 洪昇《长生殿自序》写于康熙己未(1679)，从自序内容看，說明作者最迟这一年已經开始“专写敍盒情緣”、正式定名《长生殿》的修改和創作，从康熙十八年己未(1679)到康熙二十七年(1688)正和作者在《长生殿例言》所說的“十余年”吻合。

样就和剧本歌颂爱情的基本主题的矛盾加深,以致互相削弱,互相抵消。从暴露的角度来看,剧本中这些政治描写是具有积极的社会意义的;可是就整个剧本来看,它无疑地破坏了剧本歌颂真挚爱情的基本主题,作者歌颂李隆基和楊玉环的真情,显得是在那里维护自己的不应该维护的男女主人公,很难使人信服。例如在《梧桐雨》里只不过作为一个细节、以表示皇帝对妃子的爱寵而写的“进荔枝”,在《长生殿》里却用了整整一出“进果”来描写,充分揭露了这一事件給人民带来的痛苦。从暴露的角度来说,洪昇的描写是深刻的、有力的,可是在“进果”一場之后的“舞盘”,作者写楊玉环生日,无论把楊玉环写得如何“万种風流”,把李隆基写得如何“柔情密意”,都很难使人对他們的爱情产生同情之感。

洪昇在《长生殿自序》中談到自己的創作意图时說:“乐极哀来,垂戒后世,意即寓焉。”他企图在这个傳統題材上有所創造和发展,联系爱情来写政治,以此扩大剧本的反映面,从而使讀者获得政治上的教訓。作者这种主观意图是良好的,只是他不了解这个傳統題材中爱情和政治的矛盾是不容易統一起来的。因此作者对《长生殿》所描写的某些事件的評价表現得模糊、混乱和动摇,特别是当事件牵涉到李隆基和楊玉环之間的爱情而且又关系国家命运的时候。他有时从民生疾苦出发,有时候又从“真情”着眼,有时候不知何所适从,动摇于两者之間。“埋玉”一出写馬嵬之变,作者写出了士兵的激动情緒,肯定他們的正义要求,然而在以后的“哭像”一出,作者又让李隆基痛心疾首地說:“今日呵,恨不誅他肆逆三軍众,祭汝含酸一國瘍。”“雨梦”一出又写李隆基在梦中杀掉陈玄礼,罵他是“乱臣賊子”。作者在写这些的时候,对李隆基充滿着同情,当作是他“真情”的表現。“看袜”一出,作者通过李暮和郭从謹兩人說出完全对立的两种

观点。李馨认为贵妃之死是“絕代佳人絕代冤”，而郭从謹說：“乐极惹非災，万民遭害。”李馨把贵妃的錦袜看作“千古芳踪千古傳”，而郭从謹說是“这等遺臭之物，要它何用？”这两人都是作者笔下的正面人物，他們的爭論相持不下，毫无結果，这正說明作者思想上的矛盾。

作者意識到剧本主題思想上有矛盾，他企图达到某种程度的解决，使作品保持內在的統一性。他乞灵于男女主人公的“懺悔”，认为“古以来逞侈心而穷人欲，禍敗随之，未有不悔者也”（《长生殿自序》），在剧本的后半部着重描写李隆基和楊玉环鬼魂的悔恨心情和怀念深情，并且“嘉其敗而能悔”（同上），讓他們在天宮團圓，以为这样他們的罪过就一笔勾銷了。其实作者这种看法是十分主观的，是不符合客观历史的生活真实的，因而他的作法也就不能不失敗。“献飯”一出李隆基經郭从謹的进諫，悔恨自己无知人之明，把罪过諉之于“滿朝臣宰”，到底沒有明了他的愆尤究竟何在。倒是楊玉环在死后把一切罪惡承担下来。作者非常強調她的懺悔，只是在她深深懺悔的条件下才让她重圓。在作者的摆布之下，楊玉环成了李隆基的替罪羔羊。从这里也可以看出作者沒有完全摆脱所謂“女色亡國”論的影响。至于作者說他們原是仙人，“偶因小謫，暫住人間”，奉玉帝之命，回到天宮，永为夫妇，則更在情节上和思想上墮入庸俗的陈套了。

从爱情剧的角度來說，《长生殿》的爱情場面的描写大部分也不見出色，在主人公形象的塑造上也不够成功。作者在大多数場合对男女主人公感情的描繪陷入一般化，深刻动人的地方很少，只有“夜怨”、“絮閣”、“聞鈴”等少数几出写得较好。对于主人公作为帝、妃特定人物的性格刻划，也只是楊玉环較有特色，而李隆基，由于作者对他有所偏护，多少写得有些不真实。这些情形，对

以歌頌真摯愛情為基本主題的作品說來，不能不是一個弱點。

但是，在另外一些場面里，却有出色的描寫。“疑讖”一出，寫郭子儀酒樓買醉，傷心時事，滿腹牢騷，作者寫出了一個潦倒中的壯士的懷抱，對皇親貴戚的驕奢淫佚發出有力的譴責。“罵賊”一出樂工雷海青的形象寫得虎虎若生，那慷慨激昂的語言非常激動人心：

〔仙呂〕〔村里近鼓〕 雖則俺樂工卑濫，碌碌愚暗，也不會讀書獻策，登科及第，向鵷班高站。只這血性中、胸脯內，倒有些忠肝義胆。今日個睹了喪亡，遭了危難，值了變慘，不由人痛切齒，聲吞恨銜。

〔元和令〕 恨仔恨潑腥羶莽將龍座淹，癩蝦蟆妄想天鵝啖，生克擦直逼的個官家下殿走天南。你道恁胡行堪不堪？縱將他瘦皮食肉也恨難剗。誰想那一班兒沒掂三歹心腸賊狗男。

〔上馬嬌〕 平日家張着口將忠孝談，到臨危翻着臉把富貴貪，早一齊兒搖尾受新銜，把一個君親仇敵當作恩人感。咱只問你裏面可羞慚？

〔胜葫蘆〕 眼見得去做忠臣沒人敢。雷海青呵，若不把一肩担，可不枉了戴髮含牙人是俺。但得綱常無缺，鬚眉無愧，便九死也心甘。在這樣一個普通的樂工身上有威武不屈、富貴不淫的靈魂，他憤怒地斥責了民族敵人和投降派，每一句話都像一把刺人的匕首。“彈詞”一出寫老伶工李龜年對於國破家亡以及自己旁途流落的感嘆也是動人的。末尾寫曾在御苑外偷學霓裳羽衣曲的李龜向他求教。天涯淪落，重逢知音，李龜年從內心中感到喜悅：“俺一似驚鳥繞樹向空枝外，誰承望做舊燕尋巢入畫棟來。”整個一場的文字都很優美。它在當時就傳唱不息，有“家家‘收拾起’，戶戶‘不提防’”^①的話流行。

① “收拾起”是李玉《千鍾祿》中“慘睹”一出（傾杯玉芙蓉）的首三字，“不提防”是“彈詞”這出（一枝花）的首三字。

《长生殿》有意識地在傳統愛情故事的題材中以差不多同等份量的篇幅来描写历史政治的場面，相形之下，上述的“疑讖”、“罵賊”、“彈詞”以及“进果”等出 显得比愛情描写出色，这不能完全看作是偶然的。結合当时明朝剛剛灭亡不久的历史情况来看，显然是作者在《长生殿自序》中“垂戒来世”这句话的含意的体现；另方面，和作者在政治上失意，对现实不满也有密切关系，使他能够較深地体会剧中的郭子仪、雷海青、李龟年等这几个人物的悲哀和憤懣，欢乐和苦痛。在他們身上都寄托有作者的某些思想和感情，所以才写得动人。至于真正明确地通过愛情来写国家兴亡的历史剧，还是晚十年出現的孔尚任的《桃花扇》。

第二节 孔尚任和他的《桃花扇》

孔尚任(1648—1718)，字聘之，又字季重，号东塘，又号云亭山人，兗州曲阜(今山东曲阜)人。他是孔子的六十四代孙。早年他隱居在曲阜县北的石門山中，閉門讀書。康熙二十四年(1685)由于他在清圣祖玄燁到曲阜祭孔时讲經受到賞識，因此怀着对清圣祖感激涕零的心情去到北京做了国子监博士；不久又被派往淮、揚一带参加了三年多的治水工作。在这三年多的宦海生活里，他多少体验到些官場的黑暗和人民的疾苦，对现实有了比較清醒的認識。在这期間，他还游历了揚州、南京一带，凭吊过前朝的历史遗迹，結識了一些明代的遺老，这些都使他增长了不少南明兴亡的实际知識和感受，对他的思想的变化和《桃花扇》的創作都起了一定的作用。因此，康熙二十九年(1690)他回到北京后，“向人难折病时腰”(《庚午二月自淮南还朝》)，不再热中

于仕官生涯了。他决意最后完成构思已久的《桃花扇》，来“惩創人心，为末世之一救”（《桃花扇小引》）。康熙三十八年（1699）六月“三易稿而书成”（《桃花扇本末》），它获得了很大的成功。《桃花扇》在北京盛演，使一些“故臣遗老”們“掩袂独坐”，“唏嘘而散”。第二年，他的官职也因之被免。^①康熙四十一年（1702）回曲阜故乡，重度平淡的閑散生活。

孔尚任的文学創作活动时间相当长，前后将近四十年，他的作品数量也多，有《湖海集》、《石門集》、《长留集》等。他的詩多数是和亲友的唱酬之作。他在淮、揚三年多所写的《湖海集》中有一些比較好的篇章，如《淮上有感》表現了他对不管人民死活、只顾自己飲酒作乐的“冠盖”“使臣”的憤慨。《待漏館曉鶯堂記》一文更充分表現出他作为封建社会里比較正直的官吏一种忧国忧民的思想感情。还有一些凭吊和感叹兴亡的詩，流露出他对明朝有所怀念，但是也有一些詩是贊揚清朝統治階級对人民反抗斗争的鎮压的。

孔尚任的剧作除《桃花扇》傳奇外，还有和他的朋友顾彩合写的《小忽雷》傳奇。它是在《桃花扇》脫稿的前五年（1694）完成的。这部历史剧头緒紛繁，人物众杂，主题思想也不很明确，和《桃花扇》比較起来，显得还不很成熟。

《桃花扇》是孔尚任經過十余年的长期酝酿、在掌握了大量史实材料的基础上、根据“实事求是”而創作的一部历史傳奇。它描写明末弘光朝廷覆亡的悲剧历史，而以复社文人侯方域和秦淮歌妓李香君的离合悲欢的爱情故事貫穿全剧；最后以清朝

① 孔尚任的“罢官”問題，無論从他的作品和他的朋友的記載来看，都很含糊，以文字輩禍大概是可以肯定的，可能和《桃花扇》有关。

統治者征求隱逸作結。作者企圖通過愛情故事所聯系的明末一些重大歷史事件的描寫，來揭示南明亡國的原因，抒發所謂“興亡之感”。劇本的主題思想是很明確的。

《桃花扇》由侯方域和李香君的愛情故事而展開的南明社會的描寫，主要著重於統治階級內部的矛盾和政治的腐敗。作者在揭露南明統治階級當國家危難的時刻仍然在繼續內部的派系鬥爭，並且苟且偷安，喪心病狂地進行個人的爭權奪利的禍國罪行時，是相當廣泛而深刻的。如昏淫的福王，半個國家亡掉了，他還認為天下太平，以“無有聲色之奉”而發悶。“幸遇國家多故，正我輩得意之秋”的馬士英和阮大鍼這些權奸，他們勾結四鎮武臣和勛戚內侍而掌握大權以後，賣官鬻爵，荒淫無耻，倒行逆施，結黨復仇，甚至無耻到不惜出賣國家民族的利益。而掌握重兵、防禦敵人的高杰、黃得功、劉澤清和劉良佐四鎮武臣，也因為“國仇猶可恕，私恨最難消”，爭奪地盤，自相殘殺。統治階級內部不可調和的矛盾終於使武昌總兵左良玉以“清君側”為名發動了內戰，最後導致整個弘光朝廷的覆亡。劇本的這些描寫是反映出了當時歷史的真實面貌的。

在昏王當朝、權奸掌柄、文爭於內、武哄於外的腐敗政治基礎上建立起來的南明偏安朝廷，本身原就具有走向滅亡和崩潰的發展趨勢，因此它縱然還有像史可法這樣比較賢明正直的愛國人士，也只是束手無策，一籌莫展。孔尚任在“拜壇”一出的眉批上引一個讀者的批語說：“私君、私臣、私恩、私仇，南朝无一非私，焉得不亡！”從封建統治階級的丑惡本質來說，《桃花扇》所揭示出的造成南明亡國悲劇的這個原因是相當深刻的，是它的思想成就的一個重要方面。當然作者把這個原因看成是南明滅亡的根本原因，特別認為“魏闥余孽”是“隳三百年之帝基”的禍根，

仍然还是封建阶级“权奸亡国”論的观点，这是作者时代和阶级的局限。但是剧中表现的对摧毁崇禎政权的李自成农民起义军的极端仇視态度，认为清兵入关是“替明朝报了大仇”，則已經是作者封建統治阶级反动立場的表现了。

至于作为貫穿和联系整个剧情发展的侯方域和李香君的爱情故事，对《桃花扇》主题思想的表现同样也具有十分重要的意义。作者突出地描写了李香君为忠貞爱情和幸福生活的理想，对以馬、阮为代表的魏閣余孽进行英勇的反抗和不屈的斗争，因而“碎首淋漓”染下桃花血痕，显然并不单纯是对坚貞爱情的歌颂，而是体现了更为深广的含意。一方面正如作者所明白表示的，是为了让讀者“嘖嘖在口，历历在目”地記住权奸亡国的历史教訓；另一方面，也是作者憤慨于南明腐朽的社会现实而寄托的一种希望。作者不把希望寄托在以“替东林雪憤为快”的复社文人身上，是他头脑清醒的表现，但是由于作者阶级的局限，他不可能看到真正的出路。因此《桃花扇》所歌颂的李香君的反抗和斗争这一个正面力量，最多也只能是吐“胸中之气”，最后还是不得不怀着亡国之恨，割断情根，和侯方域走上双双入道的消极道路。

不过，就爱情故事本身来说，《桃花扇》的描写是具有创造性的。不仅故事的艺术构思新颖，更主要的是作者把侯、李爱情的不幸遭遇和国家兴亡的命运紧密联系在一起，使爱情直接和政治斗争結合。这种以鲜明的政治内容为基础的爱情描写，即使它跳出了一般傳奇的一些俗套，如大团圆結尾的陈套，也不能和一般描写以社会动乱为背景的才子佳人戏剧相提并論；在以前同类性质的爱情剧中是一个新的发展。

《桃花扇》抒发“兴亡之感”除了表现在揭露統治阶级的丑恶和腐朽的本质而外，还表现在对剧中人物的褒貶态度上。这方

面，作者的爱憎是很分明的。

《桃花扇》所表现的对明朝的追吊十分显著，像“拜坛”、“入道”等出都是直接描写对明朝的悲吊的。作者为明朝的灭亡“閤笔几度酸辛”。由此出发，作者把他的兴亡遗恨都倾注到腐败的南明弘光朝廷的君臣身上，特别是作者认为“进声色，罗货利，结党复仇，蹙三百年之帝基”（《桃花扇小識》）的魏閤余孽，对他们进行了无情的鞭撻。作者以十分憎恨的感情刻划了阮大鍼这个不择任何手段以达到追求个人权势和满足个人私欲目的的奸恶形象。他和有权有势而又驕横无能的馬士英勾結一起，正是对“狼狽为奸”的形象說明。“逃难”一出描写馬士英在亡国前偷溜的时候，还随身紧带着“一队嬌嬈，十車細軟”的所謂“薄薄宦囊”，深刻地暴露了这批奸佞小人的丑恶面目。

另一方面，作者对那些具有正义感和民族气节的爱国者則作了热情的歌頌和表揚。像民族英雄史可法，作者写出了他在十分腐败的政局下，仍然“为国事，不顾殘軀”的忠心和不忘收复中原的壮志，并且以十分哀痛的心情描写了他“看江山換主，无可留恋”的沉江殉国。而李香君更是作者怀着滿腔热情歌頌的人物。

在作者的笔下，李香君是一个溫柔、聰慧而反抗性格又十分突出的女性形象。她虽然是歌妓，却有明确的生活目的和理想。她和侯方域的結合主要是建立在憎恨“魏家种”的共同的政冶态度上的。“却奩”一出，她怒責侯方域的妥协企图，充分显示出她在爱情上坚定的政冶态度。以后她也一直坚定地站在反对权奸、反对邪恶势力的正义立場上，表现出不为利誘、不畏强权的精神。“罵筵”一出，她罵具有“丞相之尊”的馬士英：“堂堂列公，半边南朝，望你崢嶸。出身希寵貴，創業选声容，后庭花又添几

种。”这里她已经是联系到国家的利益而进行斗争了。由于她是被侮辱、没有人身自由的歌妓，她的敢于反抗和斗争的精神，不仅可贵，也更为感人。在这个主要方面，侯方域就远远不如她，作者对他是有所贬的，描写了他软弱和动摇的一面。

除李香君外，作者还热情地表扬了一些歌妓、艺人、书商等下层人物，描写他们憎恶奸佞、反抗恶势力、关心国事、不做顺民的正义感和民族气节。说书的柳敬亭和唱曲的苏昆生更为作者所热爱，生动地描写了他们勇敢侠义的行为。“修札”、“投轅”两出，作者描写柳敬亭为了挽救危急的局势，自告奋勇，到左良玉轅門下书，终于阻止了一场可能爆发的内战，生动地表现了他的爱国热情和机智谈笑的乐观性格。《桃花扇》把这些为统治阶级所轻视的人们作为正面人物来表现，并且描写和肯定了他们一定的历史作用，表现了作者思想进步的一面。

《桃花扇》是在清朝的全国统治稳定不久以后，描写前一代亡国的历史悲剧。从题材来说，是富有现实性的。但是因为作者肯定了清朝统治的正统性，这就决定了他不可能基于民族思想来描写民族矛盾，不可能把他的兴亡遗恨直接指向“北朝”，也决定了他不会从反抗民族侵略和压迫的爱国主义思想立场出发来处理这个历史题材。不过由于历史题材本身的现实意义和作者对明朝悲吊的深切，因此《桃花扇》所抒发的“兴亡之感”，在当时的历史情况下，仍然是会起到唤醒民族意识、启发爱国主义教育的社会效果的。所以从客观意义上来说，《桃花扇》无疑是一部反映了爱国主义思想的优秀作品。

第五章 雍正、乾隆时期的文学

第一节 社会经济、政治、文化对文学的影响

雍正乾隆时期(1723—1795)是清王朝的“盛世”。这个时期的社会经济已经由恢复进入繁荣和发展的阶段。和平安定的社会环境,人口增加,耕地面积不断扩大,农业产品日渐丰富,社会经济呈现出一片繁荣的景象。国内手工业,特别是纺织业和陶瓷业不但恢复了明朝原来的生产数量与质量,而且有所发展。乾隆时广西、云南、贵州的金、锡、铅、铁、水银、丹砂等矿,山西、四川、广东的金、锡、铁等矿,湖南的银矿都招商试采,仅云南蒙自一县就有矿工数万人(乾隆《蒙自县志》卷三),这说明资本主义生产的自发势力突破了清朝的限制和打击工商业的政策而急速地发展起来了。随着农业和手工业的发展,这个时期的商业也是繁荣的。根据李斗的《扬州画舫录》和余怀的《板桥杂记》看来,东南的大城市南京和扬州的市场是十分繁华的。湖北武昌是“商賈之牙僧,絲帛之塵肆,魚米之市魁,肥其妻子,雄視里閭,下至百家技艺,土木食工……趋利于閭閻者,又未尝不趾相錯踵相接也”(《武昌府志》)。湖南岳州是“十分其民而工賈居其四”(《清經世文編》卷二十九,戶政)。在运河岸上的清江浦,順治时人口才三万

一千余，到了乾隆四十年时竟增加达五十四万余人，成为大型的城市了。这都说明商业繁盛的情况。

乾隆时期是清王朝繁荣的顶点。但这种繁荣的出现是在国内的封建地主经济面临着变革的前夜，封建的专制集权政治即将崩溃的历史环境中产生的。这个时代繁荣的特点是物质生产的丰富不是由于生产力水平的提高，而是耕地面积的扩大，和人民辛勤劳动的结果。封建统治阶级在生产上已经不能起推进作用，他们的生活极端的腐朽，大官僚、大地主过着饱食终日、无所用心的骄奢淫逸的生活。昭槤的《嘯亭續录》卷一說：“本朝……百有余年，故海内殷富素封之家，比户相望。京师如米賈祝氏，……屋宇至千余間，园亭环丽，游十日未竟。宛平查氏、盛氏，富亦相仿。”鈕琇的《觚賸》卷五說江南泰兴官僚地主季滄葦，庭院周围数里，他家里遣散出来的女子每日是“日至高春，晨睡方起，即索飲人參龙眼等湯，梳盥甫毕，已向午矣。制食必依精庖为之，乃始下箸。食后輒按牙歌曲……又复理晚妝寻夜宴”。而当时滿族上层分子也都依靠錢粮供养，“彈箏击筑，衣綉策肥，日从宾客子弟飲”（金德純《旗軍志》）。清統治者集团就是这样把从人民身上榨取来的大量財富尽情享受，他們是不知稼穡的艰难的。与此相反，終岁勤劳的广大农民生活却是十分困苦。清初的一些有地农民，到乾隆时期，他們的“田之归于富戶者，大約十之五、六”，这些被兼并了土地的农民淪为佃戶，一年生产之后，“日給之外，已无余粒”（均見《清經世文編》戶政編）。一遇干旱水潦就要卖妻鬻子了。这样一来，广大的劳动人民和清統治者的矛盾就逐日加深，国内阶级关系紧张到白热化、表面化的程度，人民起义紛紛四起。面对这种情况，清統治者一方面繼續采用高压手段；一方面又采用一些怀柔和分化政策，招集和籠絡一批知識

分子編輯《四庫全書》，通過查禁、銷毀、刪削等方式，借以消滅反清文獻，打擊反清活動，同時借此扭轉學風，提倡考據，轉移人們現實鬥爭的視線。清統治者還繼續大興文字獄，實行文化恐怖政策，作為消滅陷害異己分子的手段。因此，這個時期的大部分地主階級知識分子在高压与籠絡的政策下從事考據工作，離開了清初顧炎武、王夫之等人以治經史來達到鼓吹反對滿族統治的根本精神，大抵是為考據而考據，脫離實際，鑽入故紙堆中。而另一部分知識分子則在理學和八股的气氛中討生活，醉心利祿，作了清統治者的鷹犬。

這種情況反映在文學創作方面，脫離現實的形式主義的擬古思想又瀰漫文壇，特別是詩歌和散文創作方面，表現最為嚴重，使很多詩文缺乏生命力。詩中填書塞典，正如袁枚所說“錯把抄書當做詩”，喪失了文學須有創造性的特點。一些戲曲、小說也奄奄無生氣，而且還出現了不少反動、落後和庸俗的作品。

然而這只是情況的一個方面，另外一方面，也有不少在不同程度上具有民主主義思想（因素）的作家走着不同的道路。在詩文方面，袁枚等人反對盲目擬古，提倡文學寫個人性情遭遇等的進步主張；不少詩人在詩歌中對黑暗的社会現象作了暴露和批判。在小說創作方面，出現了偉大傑作《紅樓夢》，它對封建社会生活的各个方面都作了深刻批判，表現了高度的民主思想和精神。這些作家作品中提出的民主思想，一方面是繼承了明代以及清初文化中的民主思想，一方面也和這時期的隨着資本主義萌芽的復興、發展而壯大起來的市民勢力有一定的關係，像《紅樓夢》中提出的近代的戀愛觀點，要求個性解放、追求自由平等的生活理想，在某種程度上曲折地反映了一些市民的思想意識。

楊潮觀的雜劇揭露了社會黑暗腐化，也反映出知識分子對於丑惡現實的憤慨。

第二節 詩歌

雍正、乾隆時期，在詩壇上有兩大派別：以沈德潛為主張“格調”說的詩人和以袁枚為首的“性靈派”作家。此外還有提倡“肌理”說的翁方綱和他的追隨者，但他們影響較小，不足以和沈、袁兩家成為鼎足之勢。沈德潛和翁方綱在當時文壇所以能有名，主要在於他們的詩論能吸引一些人，他們的詩作是不能吸引人的。袁枚卻不同，他和前一時期的王士禛一樣，在詩歌的理論和實踐上都有過巨大影響。

沈德潛(1673—1769)，字確士，號歸愚，江南長洲(今江蘇蘇州)人。他提倡“格調”說，認為“詩貴性情，亦須論法”。他所謂“貴性情”的“性情”是要符合封建正統觀念所要求的思想感情，因此他以為寫詩必須“溫柔敦厚”。所謂“論法”是要學古，古體詩宗漢魏，近體要宗盛唐。沈德潛的這種寫詩主張是繼承了他老師葉燮的論詩主旨，同時也在很大程度上繼承了明代前後七子的復古論調並加以發揮，是束縛作家創作的落後的文學主張。這同沈德潛的濃厚的封建正統觀念有密切的聯繫，也就必然博得具有同樣觀念的人的贊成。這種主張更見賞於最高統治者，因之他在乾隆朝曾顯赫一時，政治地位更幫助了他的寫詩主張的傳布。他選的《古詩源》、《唐詩別裁》、《明詩別裁》、《國朝詩別裁》風行一時。他的詩文主要有《歸愚詩文鈔》，論詩著作有《說詩晬語》。他的詩是貫徹他的創作主張的，缺乏動人的內容。

翁方綱(1733—1818),字正三,号覃溪,順天大兴(今北京市)人。他提倡“詩必研諸肌理而文必求其实际”,所謂“肌理”含有义理(思想)和文理(文詞)两个方面,他反对把义理与文詞截然分割,但他又把义理看作是學問,认为“考訂訓詁之事与詞章之事未可判为二途”。在他的写作实践中,就把經史的考据、金石的勘研都写进了詩中,成为令人生厌的“學問詩”。

沈德潜和翁方綱的反对派是袁枚。由于袁枚的“性灵”說是較為进步的文学主張,加之他的詩作也有一定的成就,因此在实际影响上,他的名声超过了沈德潜,本来声势就不很大的翁方綱更不足以和他称雄道霸了。因此,这个时期在詩坛上最活跃的正是“性灵派”詩人。同时呼应的有赵翼和張問陶等。

袁枚(1716—1797),字子才,号簡斋,浙江錢塘(今杭州)人。他做过江宁等地的知县,中年以后,退职定居在南京小仓山的随氏廢园。他的著作很多,涉及方面也广。在文学方面,袁枚反对盲目的拟古,他譏諷那些盲目地尊唐或崇宋的人“胸中有已亡之國号,而无自得之性情”,他认为學詩应以“工”“拙”为标准,不以“古”“今”为标准,而“學”后要“变”,“若必禁其不变,則虽造物有所不能”。他对于“格調”說作了尖銳的批評:“夫詩宁有定格哉!國風之格不同于雅頌;皋禹之歌不同于三百篇;漢魏六朝之詩不同于三唐。談格者將奚从?”針對沈德潜的寫詩要“溫柔敦厚”的主張,他駁斥說:“即如‘溫柔敦厚’四字,亦不过詩歌之一端,不必篇篇如是……故僕以为孔子論詩可信者,‘兴、观、群、怨’也,不可信者,‘溫柔敦厚’也。或者夫子有为言之。夫言豈一端而已,亦各有所当也。”袁枚还譏諷“學問詩”为“填书塞典,滿紙死气,自矜淹博”。这显然是針對翁方綱等的詩而发的。对于前一

时期极为風行的王士禛的“神韵”說他也有議論，他认为追求虚无飄渺的“神韵”是脱离“真性情”，是“假詩”。他在《随園詩話》中批評王士禛說：“阮亭主修飾不主性情，观其每到一处必有詩，詩中必用典，可以想見其喜怒哀乐之不真矣。”他对于王士禛的詩也不滿意，在《論詩絕句》中，他說：“一代正宗才力弱，望溪文集阮亭詩。”

袁枚在咏岳飞的一首詩中說：“不依古法但橫行，自有云雷繞膝生；我論文章公論战，千秋一样斗心兵。”这里則又表示了他认为写文章也應該是“运用之妙，存乎一心”。

袁枚的关于創作的正面主張是提倡写个人的“性情遭际”，写个人的灵感：“但肯寻詩便有詩，灵犀一点是吾师；夕阳芳草寻常物，解用都为絕妙詞。”他还借用楊誠斋的話說：只有“解風趣”“写性灵”的詩人才是天才的作家。所謂“性灵”說，也就从此而来。同这种主張有关，他提出了自由的选詩主張，甚至认为“宮体詩”也是一格，不能排斥。

从袁枚文学思想里所提倡和反对的具体內容看来，它是一种要求解放傳統的束縛，要求文学上的自由的主張。

袁枚的文学思想对封建的正統的文学观念无疑是一种冲击，有其进步意义。但它本身也有莫大的片面性。从袁枚自己的实践看来，他正是凭借个人“灵犀”写詩，写他个人的“性情遭际”，这种“性情遭际”大都是关于生活瑣事的咏叹和对風花雪月的歌唱，缺乏重大的思想內容。他的詩風还流于浮滑，而这也正又是他的“性情”。他的詩的唯一长处是写来明白通暢，在技巧上也比較工整，七律最胜，如《秦中杂感八首》中的一首：

百战風云一望收，龙蛇白骨几堆愁。旌旗影沒南山在，歌舞楼空渭水流。天近易迴三輔雁，地高先得九州秋。扶風豪士能怜我，

应是当年馬少游。

有些絕句也写得比較精致，就它們所反映的局部的、微小的天地內看，也較有境界。如《沙沟》一首：

沙沟日影漸朦朧，隱隱黃河出樹中；剛卷車帘还放下，太陽力薄
不勝風。

全詩写出北方旅途中的某种風光，第二句和末句甚見功力。

袁枚还写了一些散文，最著名的是《祭妹文》，抒写他个人对亡妹的感情，虽然叙事瑣碎，境地狹小，但作者的感情洋溢紙上。这篇文章和当时的某些古文家的枯燥、刻板的散文比較，表現了截然不同的風格。

赵翼是和袁枚齐名的詩人。赵翼(1727—1814)，字云松，号甌北，阳湖(今江苏武进)人。他的政治社会思想很反动，在晚年退职回家时，經常写詩歌頌清朝統治者鎮压少数民族和农民暴动的“胜利”，他在一首咏天气严寒的詩中居然希望由于严寒，可以使农民軍餓死、冻死，免得再由官兵去鎮压。在一首題为《春雨》的詩中，說因为“哀詔到江干”，所以天也垂泪，“細雨如絲洒不干”。庸俗之至。

赵翼的文学主張和袁枚的意見接近，历来盛傳的《論詩》詩：“李杜詩篇万口傳，至今已觉不新鮮；江山代有才人出，各領風騷數百年。”支持了袁枚的文学主張。但赵翼晚年著述的《甌北詩話》的“小引”中，意見就不这样激烈了，他认为对唐、宋以来諸家詩，都應該好好学习，这倒和蔣士銓的“唐宋皆吾师”的意見接近。《甌北詩話》“小引”中說的應該吸收前人的各种长处，“捃摭参会自成一家”的意見倒还比較是一种有識之見。

赵翼的詩風和袁枚有共同之处，比較清晰、明暢。却又比袁枚的詩妥貼、工整。他的不少詩如同說話，淺淺道出，又有一点

含蓄和談諧，并喜发些議論。最能代表他的这种詩風的有《讀史》、《偶得》、《閑居讀書》詩等。

蔣士銓(1725—1784)，字心餘，鉛山(今江西鉛山)人。他在当时和袁枚、赵翼并称三大家，但他并不能算是“性灵派”詩人。他写詩学过唐人，也学过宋人，后来才“不依傍古人，而为我之詩矣”。这种先学后变的过程同他的創作主張是一致的。他认为写詩“首戒蹈襲”，但要“多讀書”，要学习前人；“寄言善学者，唐宋皆吾师。”他反对“惟务規模格調，摭拾藻繪以巧文”，而應該写“性情”；“文章本性情，不在面目同。”这些意見和袁枚等的写詩主張是同中有異。最不相同的还是对“性情”的解釋，袁枚看作是个人的性情遭际，蔣士銓却以为是“忠孝节烈之心，溫柔敦厚之旨”。因此他的不少詩表现出濃厚的封建礼教气息，“烈妇”“节母”等常是他喜欢歌頌的对象。有少量詩涉及到人民生活，对受盘剝和受飢餓威胁的劳动人民寄予同情。蔣士銓的詩写来比較平直，功力不及袁、赵。在各体詩中，七古較好，有豪雄之势。

蔣士銓还写了不少詞和散文。散文中的《鳴机夜課图記》和袁枚的《祭妹文》一样以描写作者自己的親屬間的感情动人。此外，他还編写了几个剧本(見本章第四节)。

張問陶(1764—1814)，字船山，遂宁(今四川遂宁)人，較之袁枚、赵翼等，他是后輩。他很崇拜袁枚，但李文治《书船山紀年詩后》說：“一代風騷多寄托，十分沈实見精神；隨園畢竟沈游戏，不及东川老史臣。”說他的詩和袁枚不同，并且对他頗为贊許。但从張問陶的論詩主張看来，他确实是袁枚的信徒。他几次到北京，並沒有得到清朝統治者的重用，后来虽然做官，但常处在归田和在朝的思想矛盾中，这种矛盾的基础是不被重用后的牢騷，加上对傳統的知識分子归田生活的向往。他的很多詩都反映了

这种思想矛盾。更多的詩是在几次从四川至北京的往返途中和在江南居住时写成的，大都是咏景叹物的即兴之作。他的詩在技巧上还算工整，有些詩中的个别句子較有功力。如《孟津河岸旅夜》詩中“土窗通野月，風析响空城”，能把孟津渡口夜晚的荒凉和旅人的寂寞情景恰切地传达出来。他还有一些詩中对政治事件也有所議論，主要是对清朝統治者的镇压少数民族和农民暴动有所不滿。还有一些詩客观上反映了当时农民暴动“来去如颶風”、“一气橫綿潼”的浩大声势和参加农民暴动人数的众多，“平时耕讀人，对面忽成賊。”

和袁枚等同时但年岁較长的郑燮(1693—1765)，字克柔，号板桥，兴化(今江苏兴化)人。他的詩風和袁枚等相近，不矯揉故作，很少用典，清新流暢。值得称道的是他面对现实，以同情的笔触描写了当时劳动人民的痛苦生活。如他的《逃荒行》描写了山东农民逃荒走向辽东的悲惨经历，他的《还家行》、《悍吏》等詩，也反映了农民的痛苦生活和悲惨命运。他的《私刑恶》暴露并鞭撻了官吏以私刑拷打“盜賊”以追赃并且牽連妻女老小及无辜百姓的殘酷行徑，他把这种暗无天日的行为描写为“云昏雨黑蒼天泣”。他对“盜賊”寄予同情，說：“本因冻餒迫为非，又值奸刁取自肥。”

郑燮主要以画得名，詩作在艺术上无显著特色。曾被人称誉的《板桥道情》十首，似是一种游戏笔墨，其中宣揚的虛无思想不一定完全是他的真实感情。郑燮写的“家书”也很有名，他在“家书”中曾提出尊农抑士的看法，他认为农夫是“天地間第一等人”，因为“使天下无农夫，举世皆餓死矣”。尊农思想并不自郑燮开始，但一个封建时代的知識分子能有这种看法，終究是难能

可貴的。于此，也可以看出，鄭燮寫出那些同情農民悲苦生活的作品，並不是偶然的。

乾隆時期還有一個比較著名的詩人黃景仁(1749—1783)，字仲則，陽湖(今江蘇武進)人。他的詩在當時頗為流傳，翁方綱稱贊為“沈郁清壯，鏗鏘出金石，試摘一二語，可通風云而泣鬼神”。十分欣賞他。但翁方綱選錄黃詩為《悔存齋詩鈔》却很片面，洪亮吉評為“刪却花月少精神”。黃景仁一生為貧病所纏，身處上層知識分子圈中，舉債度日，家境困難。“衣裘為醫藥質盡”，三十五歲就死去，死後依靠朋友“經恤”“厚贈”治理了喪事。他的詩豪宕感慨，以《笥河先生偕宴太白樓醉中作歌》一詩最有名。他的絕大部分的詩是反映了他個人的愁苦生活。春雨，秋風，雁鳴，子規啼固然引起他的愁，就是登黃鶴樓，面對浩浩江水，也說“滔滔江水不勝愁”，過梁山時，咏詩說是芦管在嗚咽。這些也就形成了他的詩作的傷感的基調，而表現這種傷感的感情時，又相當纏綿。這對和他有相同或類似的身世和感情的人，就很有藝術感染力。他的《聞子規啼》、《十六日》、《秋風怨》等詩都是表現他的愁苦、傷感感情而在技巧上寫得較完整的作品。《癸巳除夕偶成》二首、《都門秋思》四首更為一些人所喜愛，被傳誦的“悄立市橋人不識，一星如月看多時”，“全家都在風聲里，九月衣裳未剪裁”，就是這些詩中的佳句。黃景仁還有一些和唐代李商隱的《無題》詩風格相似的作品也歷來被人注意，這方面可以他的《綺懷》十六首為代表。其實《綺懷》詩不僅“言情”，也寄托有作者的憤慨的感情。這十六首詩中也有傳誦的名句，如“結束鉛華歸少作，屏除絲竹入中年”。

黃景仁還寫了一些詞，它們的基調和詩的基調是相同的。

第三节 散文

清代的散文从錢謙益、魏禧、戴名世、侯方域等人开始就沿着明代“唐宋派”的道路发展。戴名世的《答伍張两生书》說：“今夫語言文字，文也，而非所以文也；行墨蹊徑，文也，而非所以文也。文之为文，必有出乎語言文字之外，而居乎行墨蹊徑之先。”这个“語言文字之外”“行墨蹊徑之先”的东西，他把它叫做“精、神、气”。后来姚鼐在《古文辞类纂序》中提出的所謂“文之精者：神理、气味；文之粗者：格律、声色”，也就是这个意思。姚鼐企图总结出散文写作的一些特征和条理，提出了一套写作方法。他說他的这套写作方法是从他的老师刘大櫟那里学来的，而刘大櫟又是乡前輩方苞傳授的。由于方苞（1668—1749）、刘大櫟（1698—1780）、姚鼐（1731—1815）都是桐城（今安徽桐城）人，因此后来人們把他們和追随他們的一群作家叫做桐城派。

清代散文以桐城派的势力为最大。桐城派的特点除开他們企图找寻散文写作形式上的某些条例，制訂了一些戒律外，他們还在文章內容上亟力提倡封建正統观念。他們主張“义理”“考据”“辞章”合而为一，这虽不能說一无是处，但究其根本是要維護程朱理学的反动思潮的統治地位。由于他們的思想基本上是和統治者一鼻孔出气，因之他們的文論中出現不少替腐朽的統治階級帮忙的言論。方苞是反对八股文的，他以为“时文”有害“古文”，然而桐城派的有些作家却想調和它，說“談古文者多蔑視时文，不知此亦可为古文中之一体”（刘大櫟《海峰时文論》）。以至說古文同时文并无严格的区别（姚鼐《惜抱軒稿序》）。这样就使得他們所提出的古文“义法”殭硬化，束縛了散文写作而不能够将散

文写作技巧真正的提高一步。

桐城派的文章主要是些应用文字，尤以碑志、傳状为最多；此外，还有不少是議論文。只有一些記事的小品文，和描写山水景物的文章，还簡洁可讀。例如方苞的几篇写明清人的逸事及記述亲身经历的《獄中杂記》，都能栩栩如生地描繪一些他所見聞的情状，对官場中互相傾軋和監獄中舞弊的丑态揭露得很真實。他的《左忠毅公逸事》写左光斗受刑后史可法去探視的場面：

公辨其声而目不可开，乃奋臂以指撥眦，目光如炬，怒曰：“庸奴！此何地也，而汝来前！国家之事糜烂至此，老夫已矣。汝复輕身而昧大义，天下事誰可支柱者。不速去，无俟奸人构陷，吾今即扑杀汝！”因摸地上刑械，作投击势。史噤不敢发声，趋而出。

通过这段描写把左光斗为人公忠剛直和爱惜人才的特点生动地显示了出来。姚鼐的一些游記，描写山川景色时有劲人之处。其中《登泰山記》最有名，写雪中观日出一段，常为讀者所称道。

桐城派的一个旁支阳湖派，以惲敬为代表。惲敬（1757—1817），字子居，号簡堂，阳湖（今江苏武进）人。他在《与皕之論文书》中，強調文章的作用是要闡明“圣人之道”，这就是所謂“达圣人之达”。他說这个主張就是韓愈的主張，他认为：“夫后世之言文者未有如退之之为正者也。”在作文的方法上，他主張模仿古人，不限一家，而一家中也要取其长而去其短。例如在《上举主陈笠帆先生书》中，他強調自己的一篇文章怎样在布局方面学习苏轼的《司馬公神道碑》，而“变化則窃取子长，严整則窃取孟坚也”。他在模仿方面，有自己的看法。他对于別人文章的模仿須“斷斷焉析其正变，区其长短”，就是对姚鼐也不例外。他还认

为写作要具备才能。有才能始能“通难知之意”，“达难显之情”。这种主張和桐城派区别不大。但是从哲学思想方面說，惲敬比桐城派要高明得多。他的《喻性》虽然也讲孟子的性善学說，但是能够对程朱表示不同意見。《桃江学案书后二》更断言：“朱子本出于禪而非禪，力求乎圣而未尽乎圣。”这些思想比較自由活潑。他的《三代因革論四》論到井田的破坏时說：“夫法之将行也，圣人不能使之不行，将廢也，圣人不能使之不廢。”这种見解实际上就是朦朧地意識到不論什么人物的意志都不可能違反历史发展趋势的道理。在文字的运用方面，惲敬也有他的特色。他既写散文，同时也是駢文家，因此比較注意辞藻，文章的气派也显得开闊些。虽然在典雅和凝炼方面不如桐城派。

这个时期的駢文家有胡天游、杭世駿、洪亮吉和汪中等。汪中的成就較高。汪中(1744—1794)，字容甫，江苏江都(今江苏揚州)人。他是一位杰出的学者，他的著作有《左氏春秋釋疑》、《經义知新記》、《述学》和《容甫先生遺詩》。他的学問頗为当时学者所推崇。汪中出身于一个貧苦的家庭，从小死了父亲，上不起学，由母亲教他念书，后来“助书賈鬻书于市”(《清史稿：汪中傳》)，才得到博覽群书的机会。一生过着清苦的生活，却并不去謀取官职。江藩《汉学师承記》說：

君性情亢直，不信釋老阴阳神怪之說，又不喜宋儒性命之学。朱子以外，有举其名者，必痛詆之。……見人邀福祀禱者，輒罵不休，聆者掩耳疾走，而君益自喜。于时流不輕許可，有盛名于世者，必肆譏彈。

他这种作风显然会得罪許多权貴，因此遭到迫害，几乎有生命的危險。他自己在《自叙》中說：

余天譴司命，赤口燒城，笑齒啼顏，尽成罪狀。跬步才蹈，荆棘已生。

这正是由于他那正直的性格和一定的进步思想在旧社会中招致的結果。

汪中的駢文具有自己独特的風格，很少肯模仿古人。近人李詳《汪容甫先生贊序》曾引用梅圣俞論詩的話“状难写之情，含不尽之意”来概括他作品的长处。但缺点是有时不免流于伤感过甚和有些晦澀，这是因为他在作品中寓有許多牢騷不能直說之故。他的代表作《哀盐船文》是一篇凄丽动人的抒情文章。这是汪中写来凭吊一次揚州江面盐船失火的罹难者之作。文中对遇难者流露出深厚的同情，毫无矯揉造作之感。他的另外两篇名作《吊黃祖文》和《狐父之盜頌》，都寄托着身世的感慨。《狐父之盜頌》中說：

吁嗟此盜，孰如其仁。用子之道，薄夫可敦。悠悠沟壑，相遇以天。孰为盜者，吾将托焉！

把“大盜”的行为看得比一般人高得多，这显然表現了对现实的强烈不滿，无怪乎他要遭受权貴們迫害了。他的《述学》内外篇，不仅是学术論著，同时在文学上也是有成就的。楊芳燦《喜汪容甫过訪长句贈之》說：“千秋絕业不同傳，君入儒林我文苑”，他对于汪中的“絕业”是并不真正了解的。

第四节 戏剧

这一时期的戏剧，明显地表現了一个新的趋向，有着悠久历史的傳奇、杂剧已不再能保持它的統治地位，逐步走向衰頹的道路。地方剧种由在較长时期的日益滋长，而与傳奇杂剧分庭抗

礼，渐以压倒的优势活动于当时的剧坛。这种趋向也就是一般所说的“雅部”（以昆曲形式演出的传奇和杂剧）的衰亡和“花部”（又称“乱弹”，是以弋阳腔、梆子腔、秦腔、二簧调等为主的地方剧种）的繁荣（清李斗《扬州画舫录》卷五）。“雅部”和“花部”的称呼明显地表现出社会上层轻视地方剧种的“正统”观念；同时也说明在这个时期，“花部”中还没有出现一个富有代表性、足以将“雅部”整个打垮的剧种。这是一个酝酿阶段。然而，尽管如此，“花部”却以其丰富多采的内容和形式，质朴爽朗的音乐和表演，简明易懂的唱词和宾白，赢得了广大人民群众的喜悦。“雅部”的传奇杂剧则由于思想性差，内容枯燥，形式单调，表演陈腐，特别是很多创作脱离舞台实践，终于走向没落。

由于“花部”的剧本保存下来的很少，无法对它进行细致分析和全面估价。然而仅就《缀白裘》、《清音小集》輯录的剧本和《燕兰小谱》等评论文字记载的剧目，仍旧可以看出一些大致情况。

“花部”的剧本不少是继承“雅部”的精华而加以创造性的发展。所谓发展当然包括声腔和表演，这几乎是与“雅部”完全不同了，但是更重要的是思想内容和艺术表现上的丰富和加工。丰富和加工的特征是有选择的重点处理，并不是把旧有的整本移植过去。例如《张公扫墓》便是高明《琵琶记》里的一出，它突出了对于赵五娘的同情和对于蔡伯喈批判这一主题，使得《扫松下书》赢得广大人民群众的喜悦。又如史磐的《樱桃记》早已在舞台上绝迹，但是《打樱桃》却把原作中的“打桃”、“见诗”、“假病”、“做马”集中为一出，突出丘奉先和穆爱娟争取婚姻自主与封建家长斗争的主题，同时穿插婢女瓶儿和书童秋水两相爱慕而又千方百计促成男女主人公结合的情节，比原著水平有着根

本上的提高。在有选择的继承之外，“花部”独创的剧目更是指不胜数，其与传奇杂剧迥不相同的特点是反映下层社会人民生活状况和精神面貌，而且绝大部分表现出来鲜明的爱憎态度。像是《打面缸》揭穿官吏的丑恶嘴脸直是在观众面前展布一幅“百鬼图”。又如《打灶王》不单指出封建家庭中无法调和的矛盾有其先天的造因，同时在破除迷信上也作了生动有力的说理。至于《思春》虽然演的是《西游记》中神怪故事，其中发泄女性被束缚的熾热情感，倾吐女性被压抑的痛苦心境，也是有其典型作用和社会意义的。至于《借靴》、《花鼓》等小型闹剧刻画怪吝性格和纨绔品质都还具有讽刺作用。当然，其中含有不少糟粕，特别是色情描写。

这个时期的传奇、杂剧的创作概况，从内容看大致可以分做六类。第一类是把戏剧做为歌功颂德的工具，内容浮泛空洞，和八股文、试帖诗毫无区别。如张照（1691—1745）写的祝贺皇家喜寿的《九九大庆》和颂赞所谓“祥征瑞应”的《法宫雅奏》之属，这是最恶劣的创作倾向。第二类是宣扬封建道德，麻醉群众思想。如夏纶（1680—1753）的《惺斋乐府》六种，直接标举“褒忠、闡孝、表节、劝义、式好、补恨”来为统治阶级效劳。第三类是沿襲明末清初戏剧作家的余风，描绘古代文人雅士的“逸閒韵事”以抒发个人胸臆。如金兆燕（约1775前后）的《旗亭记》和桂馥（1736—1805）的《后四声猿》，尽管文采纷披，总觉风骨纤弱，倾吐的只是个人积郁，嗅不出时代的气息。第四类是历史剧的创作，如董榕（1711—1760）的《芝龕记》，意在通过秦良玉和沈云英的事迹勾画明末历史面目，然而作者的立场敌视农民起义，从根本上说反而歪曲了明末历史。在一些具体史实上，作者务求翔实有据，反陷繁冗琐碎。第五类是汲取地方剧种和民间传说的精华来进行编

写，这是这个时期戏剧创作上的一个特色。唐英（約 1736 前后）的《古柏堂傳奇》的十七个剧本大都有所根据。如《面缸笑》便是《打面缸》的改編本，諷刺污浊官吏行品相当尖刻。《天緣債》則是《一匹布》的改編本，假張骨董借妻事描繪世相也还有声有色。但是他不能分別精粗，选题时有未当，如本諸《游龙戏凤》改編的《梅龙鎮》就很恶劣。倒是黃图珌（約 1740 前后）的《雷峰塔》作出較好的开端，其后方成培（1770—？）和佚名的同名剧作更有提高，白娘子的溫柔而又富有斗争性的个性都刻划得相当饱满。第六类是模拟前代風情喜剧旧套，如張堅（1681—1771）的《玉燕堂四种曲》学步万树，但事追求場上效果，内容則平庸乏味。沈起凤（1741—1770以后）的《沈蕤漁四种曲》竟堕落到低級胡調的道路上去，走向末流，可以概見。

这个时期較为突出的作家只有楊潮观和蔣士銓两个人。

楊潮观（1712—1791），字宏度，号笠湖，江苏常州金匱（今江苏无錫）人。他在童年便显露出写作的才能，雍正三年（1725）江苏布政使鄂尔泰会課所轄七郡的讀書人，他以十四岁与試作詩，得到普遍的称賞。乾隆元年（1736），中恩科举人，入实录館供职。后来外放为官，曾十六任县令。他官居四川的时候，在邛州找到了据說是卓文君妝樓的旧址，建筑了一座吟風閣，广征文人吟咏其間，他結集所撰杂剧为四卷，叫做《吟風閣》，便是紀念这桩事情。他是以詩文見称于乾隆时代的，著名的詩人袁枚和他的交誼最深；然而他在創作上所取得的較高成就是戏剧。

《吟風閣》包括短剧三十二种，每种只有一出，很像是独幕剧。这种形式在明代便已开始出现，如楊慎的《兰亭会》、許潮的《赤壁游》和汪道昆的《洛水悲》等都是。不过，到了清代，在内容

方面又有所发展：一种是不再撷取古人逸事，而是直接抒写胸臆，宛然同于自传，如徐燾的《写心杂剧》。一种是虽然仍旧采掇旧闻，可是并不像明人那样拘泥故实，时出想象之笔，情节真伪杂揉，掺有作者的影子在内。楊潮观的《吟風閣》就属于这类，而且在这类作品的创作中很有特色。

这三十二个短剧都是作者在四川做官的年月里写成的。其中的二十八种写成于乾隆二十九年(1764)以前，四种写成于乾隆三十九年(1774)以前，也就是说，他的剧本都是在四十岁以后至六十三岁以前这一段时间写出的。这就不难理解为什么有些剧本的情节是撷拾四川历史人物或民间传说，更多的则是抒写有关前贤政绩和官民关系的故事，而意含褒贬了。他在写作的时候，已经是浮沉宦海甚久，饱历沧桑，故而意内言外，颇有现实意义；又因优游岷蜀山水之间，所以又表现了强烈的地方特色。他的戏剧创作之取得较高的成就与此大有关系。

不难看出，在他的剧本里以反映仕宦生活的作品最为出色当行。《汲长孺矫诏发仓》叙述河南郡驛丞之女賈天香激励黃門給事汲黯不奉君命开仓救济灾荒故事，不单反映人民苦难相当真实，而且指出从政者流对于国家人民有利的事应该胆识兼具，从权达变。《李卫公替龙行雨》描写李靖代替龙君行雨河东，由于憫念禾稼枯焦，尽倾净瓶甘露，不料竟致水灾，反伤万命；说明“好心害事”的道理，对于从政者流痛下针砭，寓有强烈的教育意义。《东莱郡暮夜却金》敷衍楊震在赴任东莱太守途中，于昌邑館驛深夜拒絕該管县令也是他的学生王密饋贈金銀的事迹，就是历来为人传诵的“天知，地知，你知，我知”那几句名言的出处。作者以极为严肃的态度，提出廉洁为第一官箴。剧中〔二犯漁家灯〕曲中楊震对王密說：“算若干尔俸，几多尔祿，穀得罄囊

討好？料无非膏脂剝削层层扰，好待半去肥家半奉高！”真是一針見血，正中痛處。《寇萊公思親宴》串弄寇准拜相之后，生活奢侈，在他的生辰打算大事鋪張，但是听到一个年老的婢女刘婆叙述对于他幼年貧苦生涯的回忆之后，深受感動，竟至停开筵宴。作者宣揚勤儉朴素的生活作風，很有教育意义。这个故事直到今天在許多剧种里还做为保留节目上演。其余像《穷阮籍醉罵財神》和《偷桃捉住东方朔》等剧則对世态做了相当大胆的揭露和有力的諷刺。

总之，楊潮观所取得的成就主要在他敢于面对现实，他的每本短剧都有小序說明創作意图，远譬近指，語重心长。就艺术手法来看，剧情故事設想都很新奇，然而失之过于简单，很少发展变化。文字則以宾白最为擅場，流暢而明快，有强烈的感染力。韵文部分显得有些枯窘，且多不合律处；其实这也是这个时期戏剧作家的共同缺点。

蔣士銓也写了不少傳奇和杂剧，今存十六种，具見《紅雪樓十二种曲》和《西江祝嘏》。他的詩名几为所撰戏曲所掩。同时的李調元說他是乾隆間第一曲家，这固然是溢美之辭，然而他追步臨川遺風，謹守吳江繩墨，且又融合詩詞的清婉風致，在当时“案头之曲”日益走向末路中，其剧本尚不失为可讀之作。他的較為优秀的剧作是《四絃秋》杂剧，与元代馬致远的《江州司馬青衫泪》杂剧和明代顧大典的《青衫記》傳奇不同，这个剧本完全依据白居易的《琵琶行》鋪叙，着意刻画詩人的抑郁心曲，頗見情趣。其中“送客”一折久久傳唱不休。另一部剧作《臨川夢》傳奇描写明代杰出曲家湯显祖的創作生活，并穿插以景慕湯氏而死的娄江俞二娘故事，“四夢”中主要人物如淳于棼和霍小玉等都出現場上，带有相当的浪漫主义色彩。作者在同时的剧作家里似乎

企图別辟蹊徑，通过典型事件描写，掺合浪漫主义手法，創作傳記剧本，这很可以看出当时在“花部”势力压迫之下，“雅部”竭力掙扎的現象。然而，蔣氏的努力終究未能挽救“雅部”垂死的生命，即就他的傳記剧本來說，也是敗笔甚多，成功者少。如《冬青树》一方面写文天祥和謝枋得，一方面又写唐珏，以致冗杂繁复，未能一綫貫串南宋史事。至于《雪中人》歌頌降清汉奸吳六奇，《桂林霜》歌頌为吳三桂所杀之馬雄鎮，提倡毫无民族立場的忠节，則充分地表现出他思想反动的一面。

第五节 小 說

从宋代瓦肆棚栏的說話开始，中国小說通过一条漫长而曲折的发展道路，用了差不多七百年的光景，終於在清代的雍正、乾隆时期攀登上高峰的頂端。吳敬梓的《儒林外史》、曹雪芹的《紅樓夢》等杰出的和偉大的名著先后出現了。

在这个时期，小說的創作情况無論就数量和形式来看，都不弱于过去任何历史阶段。然而如果以作品思想內容的深度和反映現實的广度做为标准来衡量，那么在少数杰作之外便都显得黯然失色。这和当时封建王朝的殘酷文化統治政策是有着密切关系的。由于文网之严，文人們不得不含棄容易買禍的正統詩文的写作，而托言小說抒发积郁，但是又由于同样的原因，不敢暢所欲言，尽情揭露。

这个时期的文言小說，在蒲松齡的《聊齋志異》的強烈影响之下，不少人都摹拟仿效。其中比較为人所熟知的有袁枚的《新齊諧》、紀昀(1724—1805)的《閱微草堂筆記五種》和沈起凤(1741—1770以后)的《諧鐸》。这些著作不只是在艺术創造上沒

有什么成就，而且在思想内容方面则表现得庸俗、落后以至于反动。这一方面是作者的封建统治阶级的立场所决定的，另一方面则是作者的写作态度不够严肃。他们所摹拟的只是《聊斋志异》的形式，因此无法突破蒲松龄的水平。值得注意的是，在文言小说中，蒲松龄的影响不只是短篇，而且还出现了长篇，那就是屠绅（1744—1801）在晚年所写的《蟬史》。这部小说的内容兼有神魔传奇，而又杂以猥亵描写，显见师法蒲松龄的皮毛，但是其用长篇出之，则是受白话章回小说的影响。较后的陈球（约1800前后）用四六文体敷衍明馮梦楨的《賣生傳》为长达八卷三万余言的《燕山外史》，更是愈益走向魔道。

这个时期的白话小说，就《古今小说》的拟话本的传承来看，则分别表现为三种趋势。一个是学步抱瓮老人编选《今古奇观》的故技，专事撙节“三言”“二拍”等传诵一时的作品，如：龙鍾道人的《警世奇观》、步月主人的《再团圆》等是。这对于名作的推广散播是有好处的，然而编选者的目的则显然是为牟利，不过这也看得出来当时城市生活的繁荣和市民在文化生活上的要求。一个是追随凌濛初撰作《拍案惊奇》的方法，挖空心思以勾玄探奇，编写成帙，如：芾斋主人的《幻影》、杜綢的《娛目醒心編》等是。这一类作品无论是在思想内容和写作技巧方面都没有作出什么有价值的贡献。只有艾衲居士的《豆棚閑話》在形式上较为新颖，它通过一些人在豆棚下乘凉时讲述故事的线索把十二则短篇联贯起来。作者似乎心中颇有块垒，写的古人故事多为翻案之言，如说范蠡沉西施于水是因为西施详知他的贪贿恶迹而故意灭口的，说叔齐不甘饿死竟变节下山，处处以冷嘲热讽出之，看得出来对于现实不满。另外一个专把同类性质的作品汇集在一起，这很像周楫《西湖二集》的作法，然而作者却是大都热中

于猥褻色情作品的写作，这固然是社会風尚所致，但是影响极为恶劣。短篇白話小說从此也就一蹶不振了。

长篇白話小說的收获是丰盈的，《儒林外史》、《紅樓夢》等便足以概括这一时期的創作成就了。此外，讲史小說表現出来的是写法枯窘，如杜綱的《南北史演義》虽然有意补充空白，文字却是干燥而杂乱。鴛湖漁叟校訂的《說唐演義全傳》实际是敷衍褚人穫的旧本，叙述描写都嫌过于粗獷，疑系說书人的掌記。余若《說唐后傳》、《征西演義》、《反唐全傳》之类則泰半捏造牵合，羌无根据，不能算做讲史。人情小說在这个时期产生得很多，像陈朗的《雪月梅》之类的作品竟也頗为流行。总的讲来还是中篇（二十回以內）居多，大都不能摆脱才子佳人的俗套，未見出色之作。夏敬渠（1705—1787）的《野叟曝言》約成于乾隆四十四年（1779），是中国小說史上的一部怪书，作者笔下的主要人物文白实际仍旧是才子佳人小說里习見的面貌，不过作者塗飾了更多的圣賢灵異等怪誕的顏色，同时又大事街耀才情，宣揚理学，使人讀之不能終卷。然而凭借小說以夸博識他是始作俑者。

李百川（1719？—1771以后）的《綠野仙踪》在这个时期的小說里值得加以重視。作者的創作意图是以神仙故事做为掩飾而主要目的是反映社会生活，并且受到《儒林外史》的影响，在叙述中貫徹了尖銳的諷刺和大胆的揭露。作者通过主要人物冷于冰的活动貫串好几組可以独立成篇的故事。即以冷于冰的前期个人历史来讲，特别是他与严嵩的識面而終於决裂的一段故事，也很清楚地表現了作者对于封建統治階級的憎恨。他在第一組故事里叙述赵文华統兵御倭的丑史，描写統治階級的禍國殃民极为深刻。他沒有孤立地去写忠奸的矛盾斗争，而是把这种矛盾斗争与人民的命运联系起来。第二組故事是叙述一个執袴子弟

溫如玉的墮落歷史。作者細致地解剖了几个靈魂骯髒的人物的卑劣性格，纖毫畢露，栩栩如生。妓女金鍾兒和她的父母的性格也刻劃得很真實，對妓院生活的暴露更是繪影繪聲，並有所批判。在這一方面，作者對後來的一些“人情”小說頗有影響。第三組故事是敘述大財主周通的家庭生活，主要是通過周璉和齊蕙娘的婚姻抨擊封建家庭制度的罪惡，在當時具有深刻的現實意義。至於其中的猥褻描繪則是比較明顯的糟粕。

第六章 吳敬梓

第一节 吳敬梓的生平和思想

吳敬梓(1701—1754)，字敏軒，號粒民^①，晚年又號文木老人，安徽全椒人。曾祖父吳國對是順治年間的探花，詩和散文都寫得不太壞。祖父吳旦，早死。父親吳霖起是康熙丙寅(1686)年的拔貢，做過贛榆縣的教諭，為人耿直。吳敬梓稱述他父親能“守子云之玄，安黔婁之食”，“黼黻蕭然，引觴徐酌”(《文木山房集：移家賦》)，是一個看重節操、淡泊名利的知識分子。他父親的品行和生活態度對他都產生了一些影響。

吳敬梓十三歲喪母，十四歲隨父親至贛榆任所。這個時候他“讀書才過目，輒能背誦”(程晉芳《勉行堂文集：文木先生傳》)，二十三歲，父親死了，生活起了變化。接着，他考取了秀才^②。從此他經常往來南京，涉足風月繁華的城市。由於輕視錢財，樂於幫助別人，加上考試場中郁郁不得意，就揮金如土，“傾酒歡呼勞日夜”，不上十年，把田園產業都給變賣完了。這樣，他在三十三歲

① 現存吳敬梓手寫《蘭亭叙》中蓋有印章：“全椒吳敬梓號粒民印”。

② 此據金兩銘《大半園詩為敏軒三十初度作》，載金集《泰然齋詩集》卷二。但吳敬梓本人庚戌除夕詞有“落魄諸生十二年”之句，如非誤記，則應為十八歲考取秀才。

时索性迁居南京，过着客寓的生活。

雍正十四年(1736)，吳敬梓三十六岁时，安徽巡撫趙國麟舉荐他到北京应“博学鴻詞”科的考試，他没有去。从此，他对科举的看法有所改变，不像过去那样热中了。《儒林外史》大約在这一年开始动笔写作。两年后，他写了一首《送別曹明湖》的詩，說“长安卿相旧相識，应須笑傲凌五侯”，对于富貴功名已經看得很輕了。在他四十一岁以后，生活十分貧困，“日惟閉門种菜，僮僕保桑作”（顧云《盤山志》卷四），有时常常无米下鍋。冬日苦寒，到野外散步，叫做“暖足”。据說他和朋友五六人，“乘月出城南門，繞城堞行数十里，歌吟嘯呼，相与应和，逮明，入水西門，各大笑散去，夜夜如是。”（程晋芳《勉行堂文集·文木先生傳》）这样看来，他的生活愈貧困，而他的性格愈加倔强，决不向貧困低头。十年后，乾隆皇帝“南巡”，別人都去夹道迎拜，他却“企脚高臥向棚床”，表現对最高封建統治者蔑視，也表現他对于富貴利祿的忘怀。

吳敬梓著有《文木山房詩文集》十二卷，今存四卷。

晚年，吳敬梓除写小說外，开始研究經学，他曾替友人江昱写过一篇《尚書私學序》，表示他对于古文《尚書》的意見。此外，还著《詩說》七卷，沒有留傳下来。吳敬梓打算把这种治經生活作为“安身立命”的事业，然而这样的生活并不久长，五十四岁的一个冬天，他到揚州訪友，突然病死。

在吳敬梓的一生中，生活和思想都有极大的变化。生活上，他由富裕墜入貧困；思想上，他由惋惜曾祖父吳国对晚年才考取进士，到說“如何父師訓，专儲制舉才”，对于功名富貴表示了截然相反的看法。他生长在累代科甲的家族中，一生時間大半消磨在南京和揚州两地，官僚豪紳、膏粱子弟、举业中人、名士、清客，他是司空見慣了的。他在这些“上层人士”的生活中憤慨地

看到官僚的徇私舞弊，豪紳的武斷鄉曲，膏粱子弟的平庸昏聩，舉業中人的利欲熏心，名士的附庸風雅，和清客的招搖撞騙。加上他個人生活由富而貧，那批“上層人士”的翻雲覆雨的嘴臉，就很容易察覺到。他在《儒林外史》中對這種種類型的知識分子的精神生活的腐爛作了徹底的揭露，真是“如大禹之鑄九鼎，神奸無遁形”（顧云《蓬山志》卷四）。更由於生動的艺术形象的塑造，使他的作品分外具有吸引和感人的力量。

《儒林外史》原本僅五十五回^①。根據程晉芳《懷人詩》，可以證明在吳敬梓四十九歲的時候已經脫稿^②，但是直到作者死後十多年才由金兆燕給他刻了出來。這個刻本，今已失傳。現在通行的刻本是五十六回，其中最末一回乃後人偽作。

第二節 《儒林外史》對封建社會的抨击

吳敬梓窮困潦倒地寄寓秦淮河畔，寫了這樣兩句詩：“一事差堪喜，侯門未曳裾。”這就是說，他沒有在貧苦生活面前低頭，去賣身投靠大官僚集團，謀取個人生活的溫飽。這樣的生活態度，引導他走向鄙視那種由奴性的舉業而得來的功名富貴。王又曾《書吳征君敏軒先生“文木山房詩集”後》說：“閑居日對鍾山坐，贏得《儒林外史》詳。”（《丁辛老屋集》卷十二）的確，吳敬梓通過《儒林外史》表達了他看輕功名富貴的基本思想。他由於對周圍的現實生活抱着強烈的反感，因而毫不容情地揭露和抨击了封建社會的形形色色的“無行文人”的惡德惡行。他用卓越的艺术

① 據同治蘇州書局本《儒林外史》所載金和跋。

② 《春帆集》收《懷人詩》十幾首，中有一首注：“全椒吳敬梓字敏軒。”全詩最後四句說：“外史紀儒林，刻畫何工妍！吾為斯人悲，竟以稗說傳。”

才能，把从现实生活所观察到的封建統治階級的伪善和僕从們的卑躬屈膝的丑态，集中地表現在小說《儒林外史》里。虽然书里把事件发生的时代說成“明朝”，那只是为了避免当时的統治者可能加到他身上的一切迫害。

《儒林外史》描写了封建社会后期的知識分子的生活和精神状态，把知識分子对于功名富貴的冷淡或热中作为区别他們高尚或卑污的尺度和标准。作品从封建社会的不同类型的知識分子的生活和精神面貌的剖析入手，揭发了科举制度的毒害，并且提出知識分子只有讲究“文行出处”，才能摆脱这种毒汁的浸蝕。作者认为，醉心举业必然要把“文行出处”看得輕了，而讲求“文行出处”，就不会走上不擇手段的追求“功名富貴”的道路，不会依靠八股文的考試取得金錢权势，为非作歹，不会因为考取了“功名”，“出”則为貪官污吏，“处”則成了土豪劣紳。但是这只能是一个理想，现实生活并不符合作者的善良願望。恰恰相反，豪强猾吏到处是貪狠、詐騙、愚蠢和蛮横，名流学子多数都利欲熏心，不学无术，奴顏婢膝，虛伪、糊塗和迂腐。吳敬梓被这种丑恶的现实所激发，他拿起笔来，通过对于科举制度的弊害和讀書人的精神生活的墮落腐朽的描繪，尽情地揭发和抨击了封建社会道德風俗的敗坏和政治的黑暗。这就是《儒林外史》的中心思想，在当时也是一种比較进步的思想。但是作者同时也认为，政治黑暗是由于風俗人心的敗坏，而風俗人心的敗坏又是由于科举制度要求沒有头脑、代圣贤立言的愚妄的結果。这里表現作者不了解八股取士的制度是封建統治階級害怕人民具有自由思想的产物，是封建社会經濟制度在政治上的反映。作者歌頌了一批品学兼优的人物，并把他的全部理想寄托在这些有學問、品行端方、清廉高洁、笑傲王侯的人物身上。仿佛只要这些人物成

了当权派，政治就会清明，人民都可以安居乐业了。

这样，《儒林外史》中就出现了一批作者认为是正派的人物。第一个是王冕。王冕是历史上的一个真实的人物。这个人在小说中具有他那个时代的优良道德品质，和与封建统治阶级同流合污的值得推崇的政治态度。他生长在混浊的社会环境里，却像他自己所画的莲花一样，“出污泥而不染”，轻视功名富贵，远远避开权豪势要。生平以段干木、泄柳自况，政治上主张“以仁义服人”。他有才能和学问，但尊重自己的个性和理想，不愿为了功名富贵而屈己干人。在这个人物身上体现了比较正直的知识分子的骨气。

第二个人物是杜少卿。杜少卿这个形象一向被认为寓有作者自己的影子。这个人的行为有些离经叛道，思想中具有民主主义的成分。他瞧不起功名富贵，蔑视科举，说“学里秀才，未见得好似奴才”。当臧蓼斋说出补了廪以后，可以做官、打人，神气十足的时候，他笑着说：“你这匪类，下流无耻极矣！”有一位姓汪的盐商做生日，请他陪县主老爷。他回复说：“这人也可笑得紧，你要做热闹事，不会请县里暴发的举人进士陪？我那得工夫替人家陪官！”除此之外，他还轻财重义，周急济贫，金钱“大捧出来给人家用”，很快就把田园产业给变卖光了。后来穷到“卖文为活”，又能“布衣素食，心里淡然”，携着妻子游山，看花饮酒，满足于夫妇朋友之乐。作者称赞这个人是“品行文章，当今第一”，是一个举止豪迈、风度潇洒的人物。

第三个人物是荆元。荆元是个市井奇人，和王冕、杜少卿的出身经历都不同，但在“不贪图人的富贵，又不侍候人的颜色”，过着“天不收，地不管”的生活这一点上却是相同的。这个人物会弹琴写字，也极喜欢做诗。他的职业是裁缝。他十分看重他

的职业，把它抬高到和讀書識字平等地位。这在“万般皆下品，惟有讀書高”的封建意識成了統治意識的时代是有反叛的意义的。所以在他周圍的人們“听了他这一番話，也就不和他亲悅”。

吳敬梓笔下的正面人物，除了王冕、杜少卿、荊元外，还有那从天上降下来的維持文运的百十个小星的化身虞育德、庄紹光、迟衡山等人，但这些人物的写得都不似杜少卿等藐視世俗成規、形象显得光輝飽滿，而是具有更多的封建性。不过他們也和王冕等人一样看輕举业，不作寡廉鮮耻的官僚，要求自食其力。

吳敬梓歌頌杜少卿的卖文为活，王冕的卖画为生。他借祁太公的口說：“单学这些詩文无益，須要学两件寻飯吃的本事。”通过荊元更說出：“难道讀書識字，做了裁縫就玷污了不成？”他深知知識分子之所以卖身投靠，主要就是这些人脫离生产；要恢复他們純良的品性，就必须先爭取不依靠別人而独立謀生。維持文运而主祭泰伯祠的虞博士，就是一个懂得看地和算命，还让儿子在讀書之余学医，作为将来糊口之計的人。吳敬梓給知識分子安排这条道路，看起来很簡單，但是在封建社会里却是一場斗争。統治階級給知識分子安排好了“学成文武艺，貨与帝王家”的道路，而这些人不願为統治者出力，要过独立自主的生活，大大地違反了統治者的意志。在当时，这是一种叛逆的思想和行为。

在这种叛逆的思想支持之下，吳敬梓严峻地揭露和抨击了他所目睹的封建社会中不合理的生活現象。

首先，他批評了科举制度和这个制度在知識分子的生活中产生的极端恶劣的影响。他认为用八股文取士这个办法定得不好，因为“将来讀書人既有此一条荣身之路，把那文行出处都看得輕了”。讀書人一个一个的热中举业，醉心功名富貴，丑态百出，媚上傲下，口是心非，險恶欺詐，一天到晚想着：“事奉父母，

总以文章举业为主。人生在世，除了这事，没有第二件可以出头……书中自有黄金屋，书中自有千鍾粟，书中自有颜如玉。”整个头脑全被名誉、地位和升官发财所占据了。这些举业中人一点也不讲究品德和真实学问。严贡生掠夺别人的牲口，霸占他人的田产。周进由于商人给他捐了一个监生，取得参加考举人的资格就跪在地上磕头说：“变驴变马，也要报效。”范进的试卷被周进誉为“一字一珠”，然而不知苏轼为何人。鲍廷璽替向知府在安庆察院里巡场查号，“见那些童生，也有代笔的，也有传递的，大家丢纸团，掠砖头，挤眉弄眼，无所不为。”这批读书人蝇营狗苟，一心一意想在科场得手就青云直上，爬上统治阶级的舞台去串演无知无行的角色。吴敬梓无情地揭露了这批精神空虚和精神堕落的知识分子的面貌，进而抨击了使得知识分子道德沦丧的科举制度。

在这方面，作者创造了一系列的成功形象。其中最突出的是对范进和匡超人的描写。范进和匡超人贫穷时都是比较忠厚的老实人。他们依靠自己的劳动养活自己。范进穷得没有饭吃，抱着一只生蛋的母鸡到市场上去兜售，情况十分狼狈。但中举以后，就跟张静斋到高要县去招搖撞骗。匡超人流落他乡，无钱回家，性格还是朴实的。等到考取秀才以后，就开始堕落，为非作歹，吹牛说谎，变成忘恩负义的宵小流氓。通过这两个人物的形象，作者有力地揭露了举业如何使一些读书人神魂颠倒，腐蚀了他们淳朴善良的性格，从而培植出一批荼毒人民的庸才。在这里，吴敬梓对这些不幸陷入统治者所摆布的罗网里被愚弄、被麻痹的人，加以怜悯；同时对他们的愚昧无知、贪图富贵，又尽力地嘲讽。

由于作者是通过对人的嘲笑去攻击科举制度的不合理部分的，因而他的讽刺不是嘲讽这些人不可救药，而是想用烈火般的

憤怒燒毀掉附着在他們身上的罪惡。這樣一來，他對所諷刺的人物大都寄予或多或少的同情和期望，而對於那個考選人材的制度就不留餘地地進行抨擊。

其次，吳敬梓還揭露和諷刺了封建官僚地主的貪殘刻薄。舉人王惠一做太守，到南昌任上第一件事就是詢問撈錢的竅門。他一心記着“三年清知府，十萬雪花銀”的話，吩咐“釘了一把頭號庫匙，把六房書办都傳進來，問明了各項內的餘利，不許欺隱，都派入官，三日五日一比，用的是頭號板子。弄得衙役百姓，都叫苦連天”，“合城的人，無一個不知道太守的厲害，睡夢里也是怕的”。高官厚祿的王太守的形象就是如此欺壓敲榨，令人憎惡。其他如彭澤知縣的專橫，無為州官的受賄，處處都表現了政治上的黑暗在當時社會中普遍地存在。

竊取的政治和殘酷的官吏是封建剝削階級統治着的社會的必然產物。杜少卿的父親“做官的時候，全不曉得敬重上司，只是一味希圖着百姓說好；又逐日講那些‘敦孝悌，勸農桑’的呆話。這些話是教養題目文章里的詞藻，他竟拿着當了真，惹的上司不喜歡，把個官弄掉了。”這就在客觀上有力地證明了各級官吏諂媚逢迎、貪贓枉法、騎在人民群众的頭上作威作福的必不可免的事實，以及封建社會上層建築的腐朽性和人民美好生活願望的對立。

關於不同階級的物质生活方面的懸殊，在《儒林外史》里也有所反映。第四回湯知縣的席上是“燕窩、雞、鴨，此外就是廣東的柔魚苦瓜”，並且用的是“銀鑲杯箸”。但是三十六回里寫農民的生活却是“替人家做着几塊田，收些稻，都被田主解去了。父親得病，死在家里，竟不能有钱買口棺材”。作者對於那個“一歲之中”、“不下萬金”的貪污奸詐的知縣，進行了尖銳的諷刺，而對這

位“尋覓短見”的农民抱着深厚的同情。当匡超人的父亲临死时向他的儿子說：“功名到底是身外物，德行是要紧的。”这就表明了封建社会里功名富貴和道德品质的互不相容。做官的人多半是驕奢淫佚，不仁不义的。《儒林外史》的作者就这样告訴我們，官僚和劳动人民的生活，从精神到物质都是对立着。虽然作者由于世界观的局限，不能清楚地理解封建統治階級的貪婪橫暴是造成人民飢餓和痛苦的主要原因，然而通过对于官僚无耻和丑惡的揭露，我們可以察覺到作者对于当时的政治制度是有一定程度的不滿的。

《儒林外史》并不只是消极地單純地揭发和諷刺。吳敬梓对人生有較高的要求，他依据自己的理想进行观察和批判。他不慣当时封建社会的特殊混乱状况，他用理想了的封建秩序去衡量人生，要求人生。換句話說，他用孔孟儒家的思想，即封建地主階級还在和奴隶主展开斗争的崛起阶段的思想家的思想，来批評封建后期紊乱的社会政治。綱常名教是封建的卫道者所維護的。但是，范进在母亲死了之后，吃飯时連銀鑲杯箸甚至象牙筷子都不敢用，表面看起来居喪十分尽礼。但是对着滿桌酒菜，他在燕窝碗里单单拣了一个大虾元子送到口里，就揭露了这个孝子的孝行的虛伪性。以为了“嗣續大計，无可奈何”，在孝行的幌子下自我解脫的杜慎卿口头宣称不爱好女色，說女人都不是好东西，但在实际上却是納妾还不够，更借評定旦角的优劣，大宴莫愁湖。严监生的小舅王仁說：“我們念书的人，全在綱常上作工夫”，但是看到二百两紋銀时，綱常不見了，他慫恿严监生在自己亲妹王氏沒咽气之前，扶正了侍妾。这都是用封建思想和封建道德本身来指斥封建地主階級的生活，就显得十分剛勁有力，說明这个制度的潰烂与崩塌已經为时不远了。

《儒林外史》还揭露了清代統治階級的文化恐怖政策和封建婚姻制度的罪惡，諷刺了慳吝的地主，非議了淫佚的鹽商，批判了一些“斗方名士”。它辛辣地諷刺了那些“斗方名士”，說他們存心依附官僚地主，幫閑打趣。他們認為“只要會做兩句詩並不要進學，中舉”，就可以同達官貴人來往，過不勞而獲的寄生生活。像牛浦郎、權勿用、景蘭江、趙雪齋、浦墨卿、支劍峰之流，他們口里動不動說：“我和你至交相愛，分什麼彼此，你的就是我的，我的就是你的。”趨炎附勢，奔走權門，熱中名利，騙錢騙飯，就是他們的特点。

總而言之，《儒林外史》所揭露所抨擊的事物主要就是這些。這是全書的精華。從吳敬梓在作品中所表現的思想看，這是進步的一面。但作者畢竟受到時代和他的封建地主家庭出身的限制，他完全不能理解知識分子必然要依附一定的階級而生活這個真理。他想讓知識分子從剝削階級中游離出來，過自食其力、個人奮鬥的生活。這只是一種幻想。除此之外，他津津樂道禮樂一類封建政教，孝弟一類封建道德，以及什麼陰功祖德，宣傳什麼文采風流。這都是屬於落后的一面。至於三十八回寫郭孝子尋親，三十九回寫青楓城大戰和四十三回野羊塘大戰，只能算作作者的敗筆。這不僅僅由於作者對這方面生活不熟悉，描寫得不真實，而最重要的還是因為這些地方反映了作者思想落后或反動的一面。

吳敬梓的思想的確存在一些弱點，封建正統儒家思想相當濃厚。但是當人民還在封建統治者的殘酷的高壓政策下，敢于尖銳地揭露那個社會中的丑惡事物，有力地抨擊造成那些丑惡人物的丑惡的封建社會的某些制度，沒有勇氣、沒有叛逆的決心是辦不到的。

第三节 《儒林外史》的艺术特色及其影响

程晋芳《勉行堂詩集》卷九《哭吳敏軒》云：“板桥倦柳絲絲在，誰倚春風咏麴尘？”在“麴尘”下加注說：“君詩有云：‘遙思二月秦淮柳，蘸露拖烟委麴尘。’为时所称。”程晋芳所引的两句詩，見于《文木山房集》的《滁州旅思》。的确，吳敬梓作为一个詩人，在刻画景物方面是十分出色的。同样，他这种刻画景物的本领也表現在小說《儒林外史》里。他描写王冕在七湖湖边放牛時說：

那日，正是黃梅时候，天气煩躁。王冕放牛倦了，在綠草地上坐着。須臾濃云密布，一陣大雨过了。那黑云边上鑲着白云，漸漸散去，透出一派日光来，照耀得滿湖通紅。湖边上山，青一块，紫一块，綠一块。树枝上都像水洗过一番的，尤其綠得可爱。湖里有十来枝荷花，苞子上清水滴滴，荷叶上水珠滾来滾去。王冕看了一回，心里想道：“古人說，‘人在画图中’，其实不錯。”

不是为了描写風景而写風景，而是給一个小画家，将来会成为清高脫俗的人物，安排一个美丽幽雅的环境，这里諧和圓滿的田园情調和人物內心一致。这一描写手法在中国封建时代的小說中是不多見的。因此，把同情和贊美的人物安排在一个詩情画意的背景里面，描写他們的心情和思想同自然景物的融洽，就要算这部小說在艺术風格上的一个特色。不过这个特色虽然在《儒林外史》中常見，但还并不是突出的特色。

最突出的特色是諷刺。魯迅在《中国小說史略》中說：“迨吳敬梓《儒林外史》出，乃秉持公心，指摘時弊，机鋒所向，尤在士林；其文又戚而能諧，婉而多諷；于是說部中乃始有足称諷刺之书。”这就是說，《儒林外史》达到中国古典文学的諷刺艺术的高

峰。吳敬梓在任何場合下，對他所諷刺的對象的態度總是嚴肅的。如對馬二先生的熱中舉業、執迷不悟，作者雖然沒有顯明的嘲諷，但是借他的口說，孔子要是和他同時活着，也得趕考，以及寫他遊覽西湖唯一注意的只是自己的八股選本，這就比明顯的嘲弄更深刻。又如周進看范進的試卷，初看感到文理不通，直到看第三遍時，才發現是天下至文，一字一珠。范進聽到自己中舉的消息，竟至發瘋。這些由於作者諷刺之中有憐憫，竟使人感覺到這種人物不是可憎而是可憐。《儒林外史》中有一段關於王玉輝的女兒殉夫自殺的描寫，是十分深刻的。王玉輝鼓勵他的女兒自殺殉夫，說是“青史留名的事”。後來女兒死了，他仰天大笑說：“死得好！死得好！”但到了人們送他的女兒入烈女祠舉行公祭時，他却“轉覺傷心，辭了不肯來”。此後出遊外地，仍然“悲悼女兒，淒淒惶惶”。看到一個穿白的婦人，想起女兒，“心里哽咽，那熱淚直滾下來”。對於王玉輝的迂腐，作者主觀上譏笑的意思並不明顯。但通過王玉輝內心的矛盾的揭露，卻有力地刺傷了這個“做了三十年的秀才”的“迂拙的人”的身上的封建道德。吳敬梓諷刺藝術的高超處，就在於諷刺意味是通過情節的發展自然地流露出來，不需要作者自己直接說出，最後終歸讓他所塑造的人物可笑的嘴臉在讀者面前或明或暗地呈現出來。有時甚至極可鄙可笑之事，作者也不直接露面加以訕笑。例如匡超人自吹自擂說自己選文章選得好，名氣很大，向牛布衣說：“五省讀書的人，家家隆重的是小弟，都在書桌上香火蠟燭，供着先儒匡子之神位。”接着牛布衣笑道：“先生，你此言差矣！所謂先儒者，乃已經去世之儒也。今先生尚在，何得如此稱呼？”匡超人紅着臉道：“不然，所謂先儒者，乃先生之謂也。”牛布衣見他如此說，也不和他辯。這真是婉而多諷了。

吳敬梓諷刺的矛頭雖然總是直接落在某一個人的身上，但體現在人身上的罪惡歸根到底是社會的產物。魯迅說得好：“非傾向於對社會的諷刺，即墮入傳統的‘說笑話’和‘討便宜’。”如寫嚴監生臨死時，因為多點了一根燈草，便伸着指頭遲遲不肯瞑目。這就不僅僅是嚴監生個人特殊性格，而是反映了地主階級極端慳吝的本質，是具有普遍性的。范進的母亲，日夜都夢想發財致富，一旦房屋、田產、衣服、杯盤天外飛來，竟高興得痰迷心竅而死。這個老婦人死得當然很可笑的，然而追根究底，真正置她於死地的是科舉制度。

《儒林外史》還有一個藝術特色，就是善於在複雜的生活現象中挑選典型性的情節來表現性格，而這些情節正是日常發生、普遍存在着的。如嚴貢生吹噓自己“為人直率，在鄉里之間，从不曉得占人寸絲半粟的便宜”，話正說着，一個“蓬頭赤足的小廝走了進來，對他說：‘早上關的那口豬，那人來討了，在家里吵哩。’嚴貢生道：‘他要豬，拿錢來！’小廝道：‘他說豬是他的。’”豬羊雞鴨走進人家宅舍是經常發生的事情，嚴貢生關了別人的豬，向人勒索錢，就典型的表現了地主階級的貪婪橫霸的性格。關於嚴貢生賴船錢的描寫也是同樣精采的例子。由此可以看出，吳敬梓善於運用現實主義的手法進行諷刺描寫。雖然《儒林外史》中也用誇張的手法，但更多的是白描。作者所描繪的事物總是“常見的，平時誰都不以為奇的”，而一經指出便覺“可笑、可鄙、甚而至於可惡”。

《儒林外史》在組織結構上也有自己的特色。首先是沒有一個貫串全書的主角。作者讓眾多的人物分別表現時代生活的某一個別方面，而把他們集合在一起時就反映出了時代的社會的多方面的生活面貌。但是沒有主角並不等於前後、首尾沒有關聯和呼應。全書對於人物、故事次序的安排和情節的照應，還是有

的。举例說，三十四回杜少卿解釋《女曰鸡鳴》說：“妻子想做夫人，想不到手，便事事不遂心，吵鬧起来。你看这夫妇两个，絕无一点心想到功名富貴上去，彈琴飲酒，知命乐天。”話剛說完，蘧駪夫道：“这一說果然妙了。”蘧駪夫是誰呢？就是十一回和魯小姐結婚被这位“才女”用制艺难住了的新郎，而这位“才女”发觉丈夫对于制艺不在行，自己做不了夫人，感到“誤我終身”，这情景恰恰和杜少卿所讲《女曰鸡鳴》中的人物的生活相反，因此蘧駪夫这一声喝采，前后呼应，現出作者的匠心。事实上，《儒林外史》在形式上虽无貫穿全书的主角，但每一个人的故事起訖，一环套着一环，內在的联系显然是存在的，因此故事情节并不見出松散。

一般說来，《儒林外史》反映的社会生活頗为广闊。封建社会中各种不同品质的人都可以在这里面照照鏡子，認識自己。惺园退士的序言說：“慎勿讀《儒林外史》，讀之乃觉身世酬应之間，无往而非《儒林外史》。”他指出人們通过《儒林外史》可以認識封建社会中形形色色的人物和生活，并提高人們辨別各种类型的知識分子的能力。所以《儒林外史》在过去的社会生活中影响是很大的。

在《儒林外史》以前，戏曲小說中有时采取科举制度下讀書人的生活作为题材，也是有的；不少笑話和民間故事往往諷刺举人秀才。明清以来反对科举时文的进步思想也对吳敬梓有影响。吳敬梓在这个基础上更集中更广泛地描写了科举制度和各种类型的知識分子的活动，得到最大的成功，超越了前人。可以这样說：《儒林外史》继承了古代先进思想家指摘时弊的光荣傳統。它在中国文学史上的影响，也是这一光荣的战斗的傳統的繼續发揚。晚清的譴責小說如《官場現形記》、《二十年目睹之怪現狀》等，无疑受到了《儒林外史》很大的影响。但是这些作品沒有吸收它的全部精华而显得粗糙和浮淺。

第七章 《红楼梦》

第一节 《红楼梦》的作者

《红楼梦》的作者曹雪芹(1716?—1763^①)，名霑，字梦阮，号雪芹，又号芹圃、芹溪。他的先世原是汉人，但很早就入了满洲正白旗内务府籍。他的家庭从曾祖开始，一直到他父亲一代，都是世袭江宁织造（当时的财赋要职）。康熙皇帝五次“南巡”，曾经有四次住在他的家里，由此可见曹家的豪华以及与皇室关系的亲密。

曹雪芹的家庭除了是一个“百年望族”之外，还是一个具有文学教养的“诗礼之家”。他的祖父曹寅，是当时有名的藏书家。著名的《全唐诗》，就是由他主持刊印的。他自己也能写作诗词戏曲，有《楝亭诗抄》等著作。

曹雪芹的少年时代，经历过一段极为富贵豪华的生活。但是，这一段生活并不太长，由于他的父亲因事受到削职、抄家的处分，曹家便急速走向衰落。等到曹雪芹成年以后，他的家庭已很破落，他住在北京西郊，过着“举家食粥酒常赊”的日子。

贵族家庭给曹雪芹带来了两个主要方面的影响。一方面是，

① 一說卒于一七六四年。

在他的身上烙下了許多难以磨滅的階級印記，使他和自己的階級之間存在着許多难以斬絕的溫情眷念，特別是在他的世界觀上感染了許多虛無的、悲觀主義的色彩；另一方面、也是更為重要的一方面是：貴族家庭由極盛而走向極衰，這一巨大的變化不能不在他的思想感情上也引起變化。貧困的生活體驗使他對自己出身階級的腐朽丑惡有了認識，並促使他對自己所經歷過的一切去作痛苦而深刻的回顧。

值得注意的是，曹雪芹所經歷過的一切，不是普通的生活經歷。他所生長的家庭，是一個與宮廷關係至為密切的豪門望族。因此，曹雪芹的家庭比一般官僚地主家庭更是充分地表現了剝削階級的腐朽本質，更是集中地反映着當時社會矛盾的複雜關係。在這裡，曹雪芹便利地看到了、或者是感受到了許多重要歷史社會現象的折光。這樣，他所經歷過的一切興衰變化，就有了異乎尋常的意義，而為他的創作先天地準備了良好的生活基礎。

可惜有關曹雪芹生平，傳留下來的材料很少，我們還不能從更多的方面去探索這個偉大作家的創作道路。根據現在所能看到的一些極有限的零星記載，我們僅能窺見他的為人的一個極為粗略的輪廓：他工詩、善畫、嗜酒、狷傲。寫作《紅樓夢》時，生活很是窘困。最後，在寫到八十餘回快要完成的時候，因貧病無醫，再加上愛子早殤，以至傷痛過度而死。

《紅樓夢》初名《石頭記》。開始以手抄本的形式在社會上流傳時，就立刻受到人們的珍愛。後來（乾隆五十六年、五十七年），程偉元把它和高鶚所續寫的四十回合在一起，用活字排印了兩次，這樣，《紅樓夢》便由北方到南方大量地流行起來。

《紅樓夢》後四十回的作者高鶚，字蘭墅，一字雲士，別號紅樓外史，漢軍鑲黃旗人。在乾隆、嘉慶兩朝，曾先後做過內閣侍

讀、刑科給事中等官職，著有《蘭墅詩鈔》、《硯香詞》、《蘭墅文存》等書。

高鶚的續作，無論在思想上和藝術上都比不上前八十回，但由於在續寫時，在賈寶玉和林黛玉的爱情故事這一綫索上大體遵循着曹雪芹的原旨，完成了悲劇的主題，又由於在某些重要情節上處理得宜，因此續作一般能夠給人故事大致完整的感覺，而且產生了藝術感染力量。它對擴大《紅樓夢》的流行以及加強這部作品的社會影響，起了積極的作用。

第二節 《紅樓夢》對封建社會的批判

《紅樓夢》主要寫的是一个悲劇的爱情故事。它以爱情故事为中心，联系着廣闊的社會背景，揭露出封建統治階級的奢靡丑惡，並從而展示出封建社會必然走向崩潰的歷史命運。

那一歷史時期的許多重要社會景象，在《紅樓夢》里，除了通過爱情的悲劇以外，又通過一个貴族大家庭的興衰變化，把它複雜曲折地反映出來。作者在書中一开始便把讀者帶進那个弥漫着金光玉色但却充滿了眼淚和不幸的榮國府里。

榮國府，這是一個由少數封建主子 and 數百个奴僕所組成的封建貴族大家庭。在那一道“竟將大半條街占了”的圍牆里面，正起伏着那一社會不得不發生的種種矛盾和衝突。私有制度使人與人之間所造成的互相仇恨、猜忌、欺詐、傾軋、爭奪等等的現象，在這裡是每天每日地發生着。而這一切，都勉強地被統一在森嚴的封建秩序和隱藏在封建“家庭關係上面所籠罩着的溫情脈脈的紗幕”里。這裡的數百个男女，每天所忙碌的可算只是為了一件事——如何享樂，如何設法讓封建主子們排遣掉那感到

太长太膩的光陰。維持這一家族浩繁開支的，主要是依靠封建地租剝削。這個家族，除了每年需要向農民榨取為奢侈生活所需要的形形色色的實物地租之外，還需要榨取大量的貨幣地租。這種情形，曾生動地表現在“烏進孝繳租”（第五十三回）那一段描寫中。當賈珍看過那一大筆賬單，先是滿不高興地說：“這够做什么？”接着，地主階級的剝削面孔就更加擺出來了：“這一、二年里賠了許多，不和你們要，找誰去？”

但是，當榮國府的封建統治者們沉浸在“膏粱錦綉”的享樂生活中時，在大觀園圍牆的外面，正是“水旱不收，盜賊蜂起”的歲月。到後來，當農民的血汗已被榨干，供應不上封建主子揮霍的時候，這個家族就不得不依靠典當、變賣等辦法來維持那雖經一再減縮但依然是豪華的生活場面了。因此，這樣的一個“花柳繁華之地，溫柔富貴之鄉”，正像它所寄生的那個封建社會一樣，原是一條“死而不僵”的“百足之蟲”，那“樹倒猢猻散”的趨勢，渙散的人心，不僅壓迫着封建主子，而且也通過不同的人、不同的理解一直深入到底層奴僕們的心里。丫頭小紅就曾經對這個家族發出這樣的憤慨：“千里搭長棚，沒有不散的筵席，誰守一輩子哩？不過三年五載，各人干各人的去了。”管家的少奶奶鳳姐也說：“出去的多，進來的少，總繞不過彎兒來”、“咱們一日難似一日，外面還是這樣講究”。連局外之人，那個古董商冷子興也看得非常清楚：“外面的架子雖沒倒，內囊却也盡上來了。”

外表煊赫內里干枯的榮國府，可以說是一個封建時代的統治階級的象徵。當時的封建統治階級儘管極力粉飾太平，企圖維持表面的“盛世”，可是實際上它本身已腐朽不堪，醞釀着種種行將爆發的危機。封建統治階級借以支持它的統治的法制、道德、觀念等等，都日益暴露出其不合理性，使人感到難以忍受。

荣国府的兴衰变化，正是曲折地反映着那一时代的历史趋势。

和这个贵族家庭直接或间接地联系在一起，《红楼梦》又广阔地揭露了封建社会里的种种黑暗现象。在那里，贾府的亲戚、身为“皇商”的花花公子薛蟠，打死人“便如没事人一般”，自谓“花上几个臭钱没有不了的”；贪酷的封建官吏贾雨村，为了结交豪门，想夺取石呆子手中的十二把扇子，便无辜地害得他家破人亡；满面笑容的凤姐接过三千两银子的贿赂，便拆毁了张金哥的婚姻，神不知鬼不觉地害死两条人命，接着又作弄死尤二姐；贾珍、贾琏、贾蓉这一群贾府的“爷儿”们，在那里更是毫不掩饰地过着荒淫无耻的生活。通过这许多形形色色的描写，《红楼梦》生动地揭露出：那一社会装璜、修饰得最漂亮的地方，原来是最肮脏、最见不得人的所在。在那个充满了“诗书翰墨之香”的贾府里，封建社会的文明，只不过是给许多犯罪行为披上了一件精致的、柔软的外衣。

曹雪芹还善于在那些看来是平常的生活现象后面，展示出它的不平常意义。他在《红楼梦》中通过大量的日常生活细节描写，刻划出封建统治阶级的腐糜透顶的生活，并从而揭露出封建社会从根干到枝叶的全部腐烂。譬如刘姥姥游大观园，书中细致地描写了荣国府里的一饮一饭，那种豪华奢靡的生活排场，不禁使刘姥姥惊叹地说：“这一顿的钱，够我们庄稼人过一年了。”元妃归省，书中以最繁华最热闹的文字，细致地描写了充满在这个贵族家庭中的细语温情和节日气氛，但是那种繁华热闹并不是真正的欢乐，在那里面隐藏着难以抑制的凄酸。元春曾对贾母等这样说：“当日既送我到那不得见人的去处，好容易今日回家，娘儿们这时不说笑，反倒哭个不了。一会子我去了，又不知多早晚才能一见？”这种强颜欢笑的心情，正是更加透露了元

泰心里的痛苦。在这里，《红楼梦》通过这个取得那一社会特殊
尊荣但却因此带来更多眼泪的少女，把批判的笔锋指向了封建
统治的最高层。

《红楼梦》，这是一部对封建时代的生活深恶痛绝和愤怒抗
议的书，是一部对封建社会予以全面批判的现实主义杰作。那
个社会里的一切，无论是典章制度、道德法律、文化教育、宗教寺
院、思想观念以至风俗习惯等等，曹雪芹都在《红楼梦》中作了广
泛而深刻的接触，并且以一个伟大作家所特有的艺术力量作出
现实主义的批判。

在中国文学史上，还很少有几部作品，能够像《红楼梦》这样
气魄阔大地从整个社会的结构上揭露出封建制度的全部腐败。

第三节 《红楼梦》的主要人物形象

曹雪芹对他所生活的封建社会，出色地完成了艺术上的批
判任务。但是，《红楼梦》的价值，并不仅止于此。它又对生活
中进步的、光明的一面，对那些反对封建主义生活道路的叛逆
者，特别是对违背了封建礼教的爱情，作了热情的歌颂。

作者在《红楼梦》中塑造出两个男女主人公的光辉形象——
贾宝玉和林黛玉。与此相对立，又创造出一个具有高度典型意义
的人物形象薛宝钗。通过这三个人物性格的刻画以及他们复杂
的爱情关系，曹雪芹又以罕有的艺术力量展开了富有社会意义
的矛盾冲突。

贾宝玉是曹雪芹着力最多、寄托最深而贯穿全书始终的人
物。根据考证，在这一形象中，有着作者的亲身体会。但是，这

一典型人物絕非作者的实录自傳，而是作者根据现实生活中同类人物加以概括，用自己的想象来加以补充，并且經過艺术加工而創造出来的完美的艺术形象。

在这一人物的身上，最突出的东西就是他始終在封建主义的精神道德所規定的范围以外行动。他反对科举，不願意走“仕途經濟”的封建生活道路。所謂“行为偏僻性乖張”，成为他性格的特征。然而，正是因此愈是显出他性格上的动人的光彩——反封建主义的叛逆精神。

《紅樓夢》从多方面表現出这一人物的叛逆性格是与环繞在他周圍的现实生活有着紧密而复杂的联系的。作者深刻地写出了这是一个就像生活本身那样丰富复杂、然而又是經過高度集中的活生生的典型形象。

出身于“钟鳴鼎食之家，詩书簪纓之族”的賈宝玉，像荣国府中所有的封建主子一样，也是毫不例外地过着剝削階級的优裕生活。因此，他的身上烙着許許多多难以磨灭的階級印記。在他的生活中充滿了粉黛脂紅、春花秋月的貴族公子的生活情調。

但是，这个被嬌养在膏粱錦綉中的貴族公子，却缺少一件东西——自由。荣国府的圍牆，原来是环繞在这个貴族公子四周的一道铁栏。从他出生以来，那些用“溺愛”、用“尊寵”、用“嬌貴”、用“詩教”、用“礼法”等等所組成的一套封建教养，随时随地都在束縛着他的一举一动。因此，賈宝玉对自己所生活的环境，时常从心底发出这样的怨訴：“我只恨我天天圈在家里，一点儿做不得主，行动就有人知道，不是这个拦就是那个劝的，能說不能行，虽然有錢，又不由我使。”他又自恨“生在侯門公府”而沒生在“寒儒薄宦”之家。

不仅如此，封建統治者为了把賈宝玉訓練成自己階級的忠

臣孝子，还对他实行着暴力的封建管制。这种封建管制的执行者便是他的生父賈政。他是一个封建主义最忠实的信徒。因此，他对賈宝玉叛逆的萌芽是最为敏感最为認識的，所采取的镇压手段也是最为毒辣，最为坚决。在那一次为了賈宝玉結交艺人所作的痛打中，他就說过：“不如趁今日結果了他的狗命，以絕将来之患。”

由于封建家族內部矛盾所造成的許多空隙，使得賈宝玉的許多反封建主义的思想行为不仅沒有被賈政及时制止，而且还得到生长和发展的机会。由于賈母对賈宝玉非常溺爱，把他嬌慣成“无人敢管”的爱孙，这既使賈政对賈宝玉的封建压迫不得不又在封建主义的孝道面前松弛下来，同时又造成賈宝玉特殊的生活习惯——“在内幃厮混”。

“在内幃厮混”，使賈宝玉得到“逃学”的机会，可以不必規規矩矩地去接受严格的封建教育；又使他能够例外地以男性的身分，生活在“大观园”这个女儿国里。在骯髒腐烂的荣国府中，这是一块比較干净的地方。成天成日在这里討生活的賈宝玉，虽然沾染上許多脂粉气，不过那个社会里像恶疾一般流行着的种种腐化堕落的毒菌，却在这一道“内幃”的隔离下，使这个貴族公子較少受到傳染。而且，那一群比較单纯、洁白的少女，尤其是那些来自社会底层的婢女們，她們身上所保存的下层人民的优良品质，又在默默之中使他受到感染。

于是，看慣了荣国府里丑恶男人的賈宝玉，对那些受着封建勢力压迫的少女，分外地觉得美丽可愛。用他自己的話來說，这就是：

女儿是水做的骨肉，男人是泥做的骨肉。我見了女儿便清爽，見了男子，便觉浊臭逼人。

这种“见了女儿便清爽”，以及由此所产生的那种温柔的爱怜，是賈宝玉性格上一个非常鲜明的特征。正像一切个性都有着社会的阶级的内容一样，在賈宝玉的这个性格特征里，深含着对“男尊女卑”封建秩序的反抗，同时也深含着对受封建压迫的妇女的同情。而这种反抗和同情，又是带着賈宝玉那种怜红惜翠式的贵族公子生活方式表现出来的。

生活在大观园里的賈宝玉，虽然较少受到賈政的封建管制，但他并不能根本摆脱那一时代环境的压迫，特别是封建主义的精神压迫。因此，他时时想在思想上找寻一条出路。由于当时社会条件发展的不成熟，还没有产生出较完整的对抗封建主义的社会思想体系。因此，賈宝玉曾经颇为苦心地去进行探索，他有时整日价“杂学旁搜”，跑到中国古典哲学中去探求人生的“解悟”，又玩了一些“参禅悟道”的把戏，可是却始终不能找到对抗封建主义的思想武器，或求得精神上的解放。于是，他便对封建统治思想干脆加以大胆的怀疑。他说：“只除明明德外无书，都是前人自己不能解圣人之书，便另出己意混编纂出来的。”又说：“除四书，杜撰的太多，偏是我在杜撰不成？”这些都深刻地反映了賈宝玉急于突破封建传统思想的焦躁心情。賈宝玉对封建传统思想的憎恨，必然要扩展到受这种思想支配的人和体现这种思想的某些社会制度。这样，在他的思想上，就出现了一道引人注目的光彩。他把那些匍匐在“功名仕进”底下的所谓“读书上进”的人，痛骂为“禄蠹”、“国贼”；他自己更是“懒与士大夫诸男人接谈，又最厌峨冠礼服”，一提到“科举”、“立身扬名”、“仕途经济”，便要按捺不住地激愤起来，说那是“混账话”。他又把所谓“君子杀身以成仁”的封建最高道德，骂得一钱不值。

人谁不死：只要死得好。那些鬚眉浊物，只知道“文死谏、武死

战”这二死是大丈夫的死节，便只管胡鬧起来，那里知道有昏君方有死諫之臣，只图汗馬之劳，猛拚一死，将来棄国于何地？

賈宝玉对封建主义的精神道德所作的怀疑和否定，虽然本身仍带有封建主义的观点，但在当时的历史条件下是很可貴的。

由于时代的和阶级的限制，賈宝玉并没有能够从封建統治思想中真正突破出来，在他的身上还有着很多旧的思想意識和旧的社会影响。譬如，封建君主和所謂“圣人”在他的思想中，还是居于神圣的地位，而宗法社会的一套倫理观念尤其对他有着頑固的影响。因此，他虽然“并不想自己是男子，須要为子弟之表率”，但对于“父亲伯叔兄弟之倫，因是圣人遺訓，不敢違忤，只得听他几句”。更值得注意的是，在賈宝玉的身上还有着很重的阶级情性，他在那种珠围翠繞的生活里，常常容易失去和封建主义斗争的銳气，并且还常常感到“只管安富尊荣才是”。

使得賈宝玉的叛逆性格发展到一个貴族公子所能达到的最大强度，并且最后终于和封建貴族家庭决裂，是因为他和林黛玉发生了强烈的、然而又是被封建势力摧毀了的爱情。

林黛玉也是一个封建阶级的叛逆形象。她出身在一个世襲侯爵的“书香門第”，因为自幼父母双亡，便以一个亲戚的身分长期寄居在賈府里。这个自尊心极强的少女，处在依人为活的境况下，非但絲毫不改变她的“孤高自許”的性格，而且更加敏感和多疑地注視着周圍，唯恐有人对她怀着歧視和輕蔑。寄人籬下的生活，在她的内心深处結成解不开的隱痛。她不安于这种命运，但又无法摆脱这种命运。因此她經常自叹自怜，触景伤情。大观园里的繁华熱鬧、别人家中的笑語温情，乃至自然界的秋風夜雨，落花飞絮，无一不在她的心里挑起无限的伤感和凄楚。

于是，“多愁善感”便成了这个少女的性格特征；而流泪，更是成了她生活中的常事。

林黛玉的这个性格特征，是和她所处的封建社会分不开的。在那一时代，妇女的命运本是不能由自己来决定，依人为命的林黛玉更是感到了自己的如同“落花”一样薄命的身世。

由于林黛玉和贾宝玉从小生活在一起，“耳鬓厮磨”，性格相投，特别是在反封建主义这一点上有着共同的要求，因此他们终于由两小无猜发展成为生死相恋的情人。

但是，爱情并没有给林黛玉带来很多幸福，而是使她愈来愈沉重地感到封建势力的压迫。在那一时代，自由恋爱被普遍地认为是一种不道德的行为，出身封建阶级的林黛玉自然更是受着这种观念的支配；因此，她经常处于这样的心理矛盾中：一方面热切地要求贾宝玉在她的面前倾吐衷肠，不断地考验着贾宝玉爱情的忠诚；但当贾宝玉赤裸裸地向她表示爱情时，她又是“气得说不出话来”，认为那是“胡说”、“欺侮”等等。尽管如此，她的爱情终于还是突破自己的封建意识，继续向前发展。最使林黛玉感到给爱情带来沉重压迫的，还是以贾母为首的一群封建家长所组成的封建势力。她和贾宝玉的爱情虽然愈来愈坚定，并且有过明显的表露（如有一次贾宝玉误以为她要回南方去，便吓得昏厥过去），但却始终得不到贾母等的认可。不能由自己来决定婚姻的痛苦，深深地折磨着林黛玉。她最后不得不把全部希望寄托在封建家长的意旨上。可是，以贾母为首的封建家长们，在长期的日常生活观察中，已经对林黛玉的不合封建规范的“脾性儿”愈来愈感到不喜欢，乃至产生厌恶，而对和她的性格相反的薛宝钗，却非常好感。因此，在最后决定贾宝玉婚娶对象的时刻，贾母、王夫人等便采取凤姐的“奇谋”，用“掉包儿”的诡

計，偷娶了薛寶釵。

就这样，封建勢力无情地摧毀了林黛玉的愛情，同时也摧毀了这个少女的生命。而賈寶玉也以“出家”来和他的封建貴族家庭作了彻底的决裂。至于薛寶釵，也沒有得到好的命运，她落入了在那一社会里說来是凄涼的守寡生活。

薛寶釵是曹雪芹以精雕細琢的筆力所創造出来的又一个主要人物形象。她在日常生活中的一言一行，不像林黛玉那样地完全任随其真实感情的流露，而是常常来自深隱的心机。她处处“随分从时”、“装愚守拙”，一举一动都显得很“端莊賢淑”。所以在荣国府那样一个人事复杂、矛盾交錯的环境中，她却独能取得人人的欢心，連那个几乎对一切怀着忌恨的赵姨娘也称赞她“很大方”、“会做人”。

“会做人”，这确是薛寶釵的性格特点。但是，在那一社会里，“会做人”必然要和虛伪連在一起，薛寶釵的許多表現正是如此。元妃从宫中送来一个灯谜叫大家分猜，她明明在心里感到“并无甚新奇”，却“口中少不得称赞，只說难猜，故意寻思，其实她早猜着了”。有一次，她在滴翠亭旁偷听了两个丫头在那里談的私心話，听完之后，忽然想起这样会对自己不利，于是便想出一个“金蟬脫壳”的法子——“故意放重脚步”，又口里叫着，假装追寻林黛玉，这样便巧妙地解脫了自己的干系，使那两个丫头誤以为：“了不得了，林姑娘蹲在这里，一定听了話去了。”

薛寶釵的虛伪的“会做人”，在它里面还隐藏着更为丑恶的剝削階級的本質。当金釧儿被王夫人一掌打得投井自杀时，她和襲人一同听到这个消息。一聞此訊，即便是奴性十足的襲人也“不觉流下泪来”，但她只是感到“奇”。并且急忙撇下襲人，跑到王夫

人处来。誰知連王夫人这个冷淡寡情的女人也禁不住良心的譴責，感到心里不安。可是薛宝釵却面帶笑容地說了許多安慰話，并把全部罪过归之金釧儿的“糊塗”。又說：“姨娘也不劳关心，十分过不去，不过多賞她几两銀子发送她，也就尽主僕之情了。”

支配着薛宝釵的一切行为活动的，是深固的封建主义思想。

她是一个封建主义的忠誠信奉者。在大观园中，她一有机会就要宣傳封建妇女道德。她曾对史湘云、林黛玉等說：“咱們女孩儿家不认字的倒好”，“只該做些針綫紡績的事才是”；她更是敦劝賈宝玉去“立身揚名”，不可荒疏“仕途經濟”的學問。

由于薛宝釵毕竟是一个未出閨閣的少女，在她的身上还保留着一些沒有被封建主义毒害尽透的东西。在和賈宝玉长期的生活接触中，終於产生了違反封建礼教的爱情。可是，活动在这个少女心里的爱情，並沒有像林黛玉那样地冲破牢固的封建礼教观念向外奔泻，而是常常加以隱藏或克制。特別重要的是，賈宝玉对“仕途經濟”这一套封建生活道路所采取的痛絕态度，不能不和她在思想上发生冲突。这一切，都給她对賈宝玉的爱情带来了矛盾。她和賈宝玉之間常常保持着若即若离的关系，正是这种矛盾的表现。这个矛盾，可以說一直到最后都沒有得到解决。最后，她虽然和賈宝玉結成夫妇，但並沒有获得爱情的幸福，很快就落入守寡的命运。这是一个封建主义奉守者的悲剧。

《紅樓夢》除了上面所談到的三个主要人物形象之外，还創造了其他許多成功的人物形象。其中像凤姐、賈政、晴雯、襲人、尤三姐等等，都是生动的、具有典型意义的人物。曹雪芹通过这些人物的塑造，或揭露了封建統治者的丑恶，或反映出被压迫者所受到的損害和摧殘。

第四节 《红楼梦》爱情的广阔社会意义

《红楼梦》通过贾宝玉、林黛玉、薛宝钗这三个典型性格以及他们的复杂爱情关系，非常生动地展开了富有深刻社会意义的矛盾冲突。这是两种思想、两种生活道路的矛盾冲突。当最初的时候，贾宝玉并不是把全部热情都倾注在林黛玉身上的，他曾经一度摇摆在林、薛之间，常常是“见了姐姐就把妹妹忘了”。只有发展到后来，他对薛宝钗的思想性格有了清楚的了解时，才愈是感到格格不入，在梦中也不忘反对“金玉姻缘”之说；而对林黛玉的爱情也变得愈加坚定、愈加牢固。《红楼梦》富有思想意义地表现出：贾宝玉和林黛玉是封建主义的叛逆者，正是因为这个叛逆，才把他们更深地引向爱情；同时又正是因为这个爱情才愈是加强了他们的叛逆。

由于《红楼梦》所表现的爱情是这样的一种以反对封建主义（而不仅仅是反对封建包办婚姻）为其思想内容的爱情，所以它就比其他许多描写爱情的古代作品具有了更为广阔的社会意义。很多古代作品所描写的爱情，常常是建筑在“夫贵妻荣”这样的封建思想和生活追求上。所谓“她有德言工貌，小生有温良恭俭”、“六宫宜有你朝拜，五花诰封你非分外”等等，都是以封建道德为爱情的结合标准，以封建主义的荣誉为爱情的幸福理想。而《红楼梦》则完全打破了这样的思想局限，出现在书中的薛宝钗，她不仅具有那些作品所称赞的四件“德、言、工、貌”，而且还有过人的“才”。这是一位标准的封建佳人。然而，在曹雪芹的笔下，却使人感到那是一个没有感动力量的“佳人”。贾宝玉正是为了她——这个“五花诰封”的追求者，才宁愿去过冰冷的寺

院生活，而永远怀念着那个“从不劝他去立身揚名”的林黛玉，对他的反封建主义的人生道路采取同情和支持态度的林黛玉。正是在这里，《红楼梦》所描写的爱情显示出它的高度的思想意义。

《红楼梦》又深刻地表现出：贾宝玉、林黛玉的爱情悲剧绝不是某种偶然因素造成的。他们的爱情所以要遭到摧毁，是因为在十八世纪的中国封建社会里，他们的生活理想、他们的爱情方式还找不到强大社会力量的支持，因此，这一爱情悲剧是性格的悲剧，时代的悲剧，是反封建力量还敌不过强大的腐朽势力的悲剧。总之，爱情这个主题，在中国文学史上，曹雪芹把它用丰富的社会性的、政治性的内容充实起来、提高起来。他通过爱情深刻地接触到许多重大的、整体性的社会问题。

贾宝玉与林黛玉的反封建主义的爱情，虽然美丽动人；但是，这一爱情却又存在着许多时代的、阶级的缺陷。由于两个爱情的主角都是贵族官僚的儿女，在他们的身上存在着深固的阶级影响，他们对于寄生生活还有着很深的依赖性；因此，他们的爱情虽然是背叛着自己的阶级，但又不能离开这个阶级而存在。朱门绣户的优裕供养、剥削阶级的有闲生活，经常逗引着他们的“闲愁万种”，于是，这一爱情便在很多地方显得过分的纤细、缠绵和娇弱，同时又常常弥漫着一种空虚的梦一般的哀愁。

不仅是贾宝玉、林黛玉的爱情存在着时代的、阶级的局限，整个《红楼梦》也存在着这样的局限。局限首先是表现在作家的世界观。曹雪芹对现实生活中的问题曾经在书中作出错误的哲学解答：“色空”。他在开卷第一回里就这样说过：“篇中间用‘梦’‘幻’等字，却是此书本旨，兼寓提醒阅者之意。”这种世界观上的局限，不可避免地要反映到作品里。于是，太虚幻境、青埂石、空

空道人等便以不調和的形象活动到作品的真实中来，损伤了这部现实主义作品艺术上的完整，更使作品带上一层不能抹去的悲观主义的、宿命論的色彩。

以上所談到的这些局限所以沒有从根本上損害《紅樓夢》的偉大价值，是因为在曹雪芹的世界觀中除了消极的一面以外，还有积极的一面，而且这一面是以优势的地位存在着。这主要是表現在曹雪芹对封建社会的丑恶以及被这种丑恶所压伤、所摧殘的各种美好的事物，怀抱着无限深沉的爱憎感情。这种爱憎感情，終于使他这个沒落貴族階級的儿子，看出了自己出身階級的腐朽和必然沒落的命运，并且无情地把它揭露出来。

曹雪芹也像他笔下的主人公一样，是一个封建階級的叛逆者。正是因为这个叛逆，才喚起了作家創作热情，并且自觉地采取了现实主义的創作方法，而写出了一部偉大的杰作《紅樓夢》。总之，在当时的历史条件下，曹雪芹成功地完成了一个艺术家的使命。他在思想和艺术上提出了許多新的、前人沒有提出的东西。

第五节 《紅樓夢》的艺术成就

曹雪芹所以能对封建社会作出那样深刻的批判，首先是由于作家具有先进的思想；但是，假如作家缺乏极高的艺术表現能力，他作为一个艺术家的力量就不可能那样出色地發揮出来。曹雪芹一方面继承了前代作家的創作經驗；一方面又加以开辟和創造，把古典小說的創作艺术推上最高峰。

《紅樓夢》在艺术上的巨大成就，首先是表現在善于塑造人物，而且是成群地塑造出来。其中有很多人物，都是作家根据生

活第一次把它在中国文学史上創造出来的。那些人物无不血肉饱满，个性鮮明。有些人物，作家虽仅寥寥数笔，稍加勾勒，也能給人留下很深的印象。还有值得注意的是，曹雪芹在《紅樓夢》中描写得最多的是妇女，而且主要又是写的那些在年龄、生活环境、生活方式等方面都很相同或近似的一大群少女。无疑，这种情形会給描写带来很大的困难。但是，曹雪芹不仅能够異常分明地写出她們各自不同的个性，而且对于某些性格比較类似而又有所差異的微細特征，也能纖毫毕露地鏤刻出来。譬如，平儿的溫馴柔和与襲人的溫馴柔和不同，史湘云的豪爽与尤三姐的豪爽又不同，而林黛玉与妙玉都是孤高成性，但她們又有所不同，一种是入世的孤高，一种是出世的孤高。在林黛玉的孤高中讀者感到热，而在妙玉的孤高中讀者則感到冷。

曹雪芹对于像林黛玉那样充滿詩情的女性，固然深深地感到贊賞，那些失去文化教养的丫嬛婢女，在他的笔下也同样显得非常优美动人。那个为了別人的不幸而自己深深痛苦的紫鵑，那个有着炭火一般的热情而被生生扑灭了的晴雯，都曾經把讀者感动得流出了眼泪。曹雪芹就是通过这許多人物形象的精心塑造，尤其是那些青春少女被摧殘、被毁灭的各种不同过程，无比深沉地向那一社会发出了責問的、抗議的呼声。

《紅樓夢》在艺术上的巨大成就，还表现在它所具有的那种不見人工痕迹的反映生活的本領。天然无飾，或者說巧夺天工，这是曹雪芹的一个很大的天才特色。在《紅樓夢》中，一切是显得那样的血肉饱满和生气勃勃，一切是显得那样的繁多姿，然而又是那样的清晰明朗。生活，在《紅樓夢》中的再現，好像并没有經過作家辛苦的提炼和精心的刻划，只不过是按照它原有的样子任其自然地流到紙上，就像一幅天长地闊的自然風光，不加

修飾地呈現在我們的窗子面前一樣。其實，這都是經過作家的慘淡經營才能達到如此的境界。

《紅樓夢》在創作藝術上的特色是嚴格的現實主義。這部小說之所以顯得那樣自然，幾乎看不到夸飾的痕迹，是和這一點關係至密的。作家在描寫時，總是細致深微地然而又是高度概括地反映出生活的真實面目。一人一事，从不加以簡單化的處理，正像他在開卷第一回中所說：“俱是按迹追蹤，不敢稍加穿凿。”正是因此，《紅樓夢》才顯得那樣的逼真、天然渾成而又如同生活本身那樣的豐富多采。

《紅樓夢》在藝術結構上也顯得非常卓越。在書中，每一個情節、每一段章節的變換和運轉，就像一道蜿蜒的流水，只見奔流而不見它的生硬、中斷和縫合之處。生活反映在《紅樓夢》中，就像它實際的情形那樣，是一個互相聯繫、不可分割的整體。在那些千頭萬緒、參差錯綜的生活事件後面，都有它的來龍去脈和連貫的筋絡，正是所謂“草蛇灰綫，伏脈千里”。曹雪芹善於把森羅萬象的生活擁抱在手里，次第展開，相互顯現，而又不使其中斷、散失。它首尾相應、百面貫通，幾乎沒有什麼可以從全書中提取出來而不損傷周圍筋絡的章節。在曹雪芹的筆下，許多故事和情節都是作為一個整體的複雜組成部分而互相交錯、此起彼伏地並存着。同時，這些情節和人物，又在繼續不斷地加以擴展、豐富、深化，並向一個总的方向運行。

魯迅先生曾說：“自有《紅樓夢》出來以後，傳統的和寫法都打破了。”這是一個非常精到的見解。曹雪芹確是有很多打破傳統之處，譬如《紅樓夢》在引人入勝時，不是依靠離奇曲折或緊張驚險的故事。而這，正是在他以前很多作家所慣用的手法。而且這種好奇立異，還曾經成為中國古典小說產生與發展的原

因之一。然而，曹雪芹却完全掙脫了這一傳統的束縛。在《紅樓夢》中，通常呈現在我們面前的總是一些日常的生活。就是在這些日常生活里面，矛盾和衝突正在發展，故事正在進行，人物的性格正在呈現。《紅樓夢》里面也描寫了好些大事件和大波瀾，它們是日常生活自然發展的結果，是生活的意義和矛盾的集中表現。曹雪芹既善于細膩逼真地描寫日常的生活，又善于以一支縱橫變化的筆鋒，生動酣暢地描繪一些大事件和大波瀾。比如賈寶玉挨打和搜查大觀園，都是寫得極好的段落。他敢于正面去描寫一些大場面，如賈政帶着寶玉游賞新建成的大觀園，元春省親，賈府眷屬去清虛觀打醮以及多次的大宴會，寫來全不費力，而且那麼清晰明朗，以前的小說作家很少能夠達到這樣高的成就。

在談到《紅樓夢》藝術上的巨大成就時，不能不提到它的語言。在這方面，《紅樓夢》很好地繼承了中國古典小說的優秀傳統，而又超過了他以前的任何一個作家。它在語言上的特色是主要表現為洗煉、自然和富于表現力。還有值得注意的是，在《紅樓夢》中，占大量的的是人物的語言。很多篇幅，差不多全是人物的對話，作家只用一些極簡潔的描寫或敘述把它們連貫起來。在這裡，人物語言顯出了它無比的多样性和豐富性，呈現着變化萬千的色彩。它們或長或短、或文或野，无不恰合某個人物的口吻。這些口吻的畢肖，使我們仿佛同時看到了人物的身姿、表情和動作（如鳳姐第一次在書中出場）。曹雪芹特別善于通過那種密接的、不作任何輔助描寫的日常生活對話——那些看來是很難進入藝術的家常絮語，讓人物自己把我們一步一步帶入他的心理世界，帶入他所生活的社會的深處。因此，在人物語言的表現方面，《紅樓夢》繼《水滸傳》之後，成為我國古典小說中的又一個最高典範。

第六节 《红楼梦》的巨大影响

《红楼梦》出世以后，它所具有的思想艺术力量，立刻惊动了当时的社会。人们读它、谈论它，对它“爱玩鼓掌”、“读而艳之”；又为了品评书中人物“遂相齟齬，几挥老拳”；还有的青年读者，为书中的爱情故事感动得“呜咽失声，中夜常为隐泣”。《红楼梦》不仅获得了广泛的传播，而且还取得极高的声誉，当时有“开谈不说红楼梦，读尽诗书是枉然”（得砚亭《草珠一串》）之语。后来有很多人来续《红楼梦》。续书之多，在长篇小说中是打破纪录的。尽管续作一般思想陈腐，写得不好，但从此也可看到原书之深入人心。

但是，这部小说在当时也遭到封建官僚以及封建卫道者的猛烈攻击，说它是“淫书”，把它烧毁，还贴出告示来严禁，甚至咒骂曹雪芹身后萧条是“编造淫书之显报”，等等。这些封建卫道者对《红楼梦》的恶毒污蔑，正好说明这部小说具有着高度的思想艺术力量。难怪这部小说不管遭到怎样的咒骂和焚禁，它依然在群众中广为流行，连那些封建官僚也说：“严行禁止，率不能绝。”

《红楼梦》除了具有以上所说的社会影响之外，它又引起人们研究的兴趣。在中国文学史上，还没有一部小说曾经像《红楼梦》这样地引起探索的热情。还在当时，就有所谓“红学”。但是，这部小说所具有的深厚的社会意义和强烈的现实主义光芒，却长期被隐埋在新旧“红学”家的种种唯心主义的魔障之中。“索隐派”把这部小说中所创造的人物故事，都归结成为真人真事的影射，因此他们的研究就是去进行猜谜或附会。与此相联

系，以胡适为代表的“紅学”家們，則是用繁瑣的“考证”把这部小說看成是一部作者自傳或作者身边瑣事的自然主义的实录，从而完全抹去这部小說所具有的思想价值及其客观社会意义。

这些唯心主义的論調，全国解放后，在馬克思列宁主义文艺思想的指导下，終于受到广泛而彻底的批判而宣告破产。

第八章 嘉庆、道光时期的文学

第一节 鴉片战争前夕的社会經濟、政治 对文学的影响

从清仁宗嘉庆元年(1796)到清宣宗道光二十年(1840)鴉片战争发生,在这将近半个世纪的时期内,中国的封建社会盛极而衰,进入了日薄西山的阶段。封建經濟体系开始瓦解,资本主义經濟成分在矿业、瓷业、紡織业等部門中成长起来。但資產階級势力并没有强大到足以推翻封建王朝統治的地步。所以,反映在文化上,先进的民主主义的思想还很微弱,社会上依然是封建主义的意識形态占据統治地位。

乾隆晚年,和珅当权,貪污枉法,无恶不作。他的个人私产抵当时全国岁入十年以上,后来抄家时有“和珅跌倒,嘉庆吃飽”的諺語。嘉庆四年,洪亮吉上疏說:“十余年来,士大夫漸不顾廉耻。有尙书侍郎甘为宰相屈膝者;有大学士七卿之长,且年长以倍,而求拜門生为私人者;有交宰相之僮隶,并乐于抗礼者。太学三館,風气之所由出。今則有昏夜乞怜,以求署祭酒者;有人前长跪,以求讲官者。翰林大考,国家所据以升黜詞臣。今則有先走軍机章京之門,求认师生,以探取御制詩韵者;行賄于門閹侍

卫，以求傳遞，代請藏卷而去，制就而入者。大考如此，何以責乡会試之怀挾替代？士大夫之行为如此，何以責小民之夸大夤緣？輦轂之下如此，何以責四海九州之营私舞弊？”从这种种現象看来，衰敗的情况在普遍出現。政治腐敗，財政困窘。农村破产，人民生活痛苦不堪。全国接連爆发了几次人民群众的武装反抗运动。其中，白蓮教領導的农民起义历时八年，此伏彼起，轉战湖北、四川、陝西、河南、甘肅等地，影响最大。它們撼动了清代統治階級的統治基础。清代統治階級經受了这些重大的打击之后，好像惊弓之鳥一样，訂下不少严酷的法律条文，对人民严加防范。例如，道光二年(1822)申禁民間私藏鳥枪、火器；六年(1826)命江苏、河南、安徽、山东等地查禁帶刀持械者；十四年(1834)定民人私习鳥枪罪例等等。

在文化方面，前一时期的考据学和桐城派、阳湖派的余風瀾漫文坛。詩歌和散文的創作受到了直接的影响。当时一些作家的作品大都缺乏社会內容。由于提倡“意內言外”的常州派的詞風靡一时，受到些微影响的作家如邓廷楨等，写了一些爱国思想的作品。但在各方面成就較大的要算龔自珍。龔自珍生活在黑暗的社会中，感到沉悶和窒息，因而要求呼吸新鮮空气，要求变革。这是当时的进步的知識分子的思想的流露。

当时的最高統治者认为，“經为学間根柢，自应悉心研討；至諸子百家，不过供文人涉猎，已屬艺余”（《清仁宗实录》卷一〇四）。小說和戏剧更被他們一再明令禁止出版和上演。这在一定的程度上影响了嘉庆、道光时期小說、戏剧創作。

《鏡花緣》是这个时期的一部杰出的小說。它描写的海外遨游的幻想，以及它用朦朧的民主思想对现实生活所作的批判，都在一定的程度上受到了当时社会上存在着的資本主义因素的

影响。

戏剧方面也产生了不少从《聊斋志异》、《红楼梦》改编的作品，另外还有一些以“雪恨”翻案为主旨的作品，周乐清的《补天石传奇》可以作为代表。但在文人创作的杂剧、传奇当中，一般都是文字枯窘，排场冷寂，思想内容很少具有进步意义。只有这时的地方剧在富有生气地发展着。

第二节 诗歌、散文

嘉庆、道光时期，诗歌创作方面受袁枚的影响很大。散文作者多守桐城师法。常州派的词盛极一时，骈文也有部分势力。

在散文方面，梅曾亮、管同等较有成就。梅曾亮（1786—1856），字伯元，江苏上元（今南京）人，著有《柏枧山房文集》。管同（1780—1831），字异之，江苏上元人，著有《因寄轩文集》。他们的文章的特点是条理清晰，文字洗炼，但思想性不强。梅曾亮《答朱丹木书》说：“惟窃以为文章之事，莫大乎因时。立吾言于此，虽其事之至微，物之甚小，而一时朝野之风俗好尚，皆可因吾言而见之。使为文于唐贞元、元和时，读者不知为贞元、元和人，不可也；为文于宋嘉祐、元祐时，读者不知为嘉祐、元祐人，不可也。韩子曰：‘惟陈言之务去’，岂独其词之不可袭哉？”这在桐城派的文论上是一个发展，然而他的写作实践没有达到这个要求。他最吸引人的作品还是游记，如《游小盘谷记》、《鉢山余霞阁记》都文笔简洁，意象鲜明。管同的《饿乡记》有所寄托，不失为一篇可读之文。管同、梅曾亮之外，焦循的文章也见称于时。焦循（1763—1820），字里堂，江苏甘泉（今扬州）人，著有《雕菰楼集》。他自称为文学习柳宗元，实际上受汪中的影响很大。他的诗质

朴有韵味，如《夕阳》、《买菊》，旧意翻新，尚不肤廓。

这个时期的诗人、词人，成就较大的有舒位和项鸿祚。舒位（1765—1815），字立人，号铁云，直隶大兴（今北京市）人，著有《瓶水斋诗集》。他家境清贫，以馆幕为生。《破被篇》说，“读书万卷读不破，走入破被堆中卧”，实际是自我写照。《赈灾行立示沈小如明府》、《昨虎行》两诗风格奇博宏恣，对官吏公开讽刺。《答孟楷论诗三首》对当时诗歌的各种不良倾向，表示不满。在《有题十首》中他说“秀才文选半，名士鲫鱼多”，对于同时代的文士颇露讽刺。《春雪》一诗：

春雪不可积，萧萧作雨声。风檐疎欲断，冰柱湿犹明。深巷晴双履，高楼夜一檠。偶然问米价，颇悔未躬耕。

最后二句，意在言外，含蓄而有余味。项鸿祚（1798—1835），字莲生，钱塘（今杭州）人，著有《忆云词》。他的词抒情的意味浓，多表现个人抑郁、伤感的情致。刻画景物亦工整。如“水天清话，院静人销夏。蜡炬风摇帘不下，竹影半墙如画”（〔清平乐〕）。此外，以词见称的还有周济。周济（1781—1839），字保绪，号未斋、止菴，江苏荆溪（今江苏宜兴）人，著有《止菴词》、《介存斋论词杂著》。他的成就主要是在常州派词的理论上有所发挥，词写得并不高明。

这个时期在诗、词、散文等方面成就最高的是龔自珍。

龔自珍（1791—1841），字璩人，号定庵，又名易简，字伯定，浙江仁和（今杭州）人。他的祖父和父亲都在北京做官，母亲是著名文字学家段玉裁的女儿，因此他幼年就接触到经学。但是他目睹清王朝的昏庸腐朽，“官吏士民狼艰狈蹶，不士不农不工不商之人十将五六，又或餐烟草，习邪教，取誅戮或冻餓以死，終不肯治一寸之絲，一粒之飯以益人”，感到“各省大局，岌岌乎皆不

能可以支日月”。他认为这是“衰世”，是一个有“能忧心，能愤心，思虑心，能作为心，能有廉耻心，能无渣滓心”（《乙丙之际著稿第九》）的人的一切聪明才智都被扼杀的时代。这样，他就离开了外祖父的治学道路，从事经世致用之学，成为今文学派的重要人物。在这方面，他在《己亥杂诗》中说：

河汾房杜有人疑，名位千秋处士卑。一事平生无齟齬，但开风气不为师。

的确，在近代中国思想史、文学史上他开创了一种风气。这种风气就是他的朋友魏源所说“以朝章国政世情民隐为质干”和張維屏所说“誦史鉴，考掌故，慷慨論天下事”的风气，也就是梁启超说他写文章“往往引《公羊》义，護切时政，詆排专制”的风气。

尽管龔自珍在学风与文风上有开一代风气之先的功绩，然而封建统治者却不喜欢这样的人物。他一生屡试不第，三十八岁才中进士。做了几任小京官，于鸦片战争前夕，借口父亲年老，需要侍奉，辞官回到杭州。过了两年，客死于江苏丹徒县的云阳书院，没有充分发挥个人的才学，就与世长辞了。

龔自珍的思想和文学创作都存在一定程度的矛盾，未能摆脱旧的影响。在他的身上，走资本主义的道路的要求和资产阶级的民主观念还不十分明确。他主张废科举时文，但同时提出用諷书射策去替代。他提倡平等，在著名的《平均篇》里指出当时社会动荡不安的根本原因是贫富不均，有均产的思想；但在七年后写《农宗》时，又主张按等级授人多寡不同的田亩，有的甚至根本不给与田亩，只能当佃农。在文学形式改革上，他也是不彻底的：“欲为平易近人诗，下笔情深不自持。”（《杂诗，己卯自春徂夏，在京师作，得十有四首》）他的诗文一般是宣传他的政治主张，但是他的词却不是缺乏社会内容的、表现消极思想的艳丽之辞。这些缺点都

意味着启蒙思想家的世界观的局限性。当然，就追求个性解放，憎恨贵族社会的卑污，热烈要求改革来说，他毕竟还是当时的先进人物。

龔自珍的文学创作反映他的先进思想，主要表现在对于封建王朝黑暗腐败的揭露和批评，以及坚持理想和个性解放的要求。统治集团的上层人物在他心目中是“縛草为形，实之腐肉，教之拜起”的庸夫俗子。他有一首《咏史》诗，借古讽今，描绘了这些人物的丑恶面貌：

金粉东南十五州，万重恩怨属名流。半盃狎客操全算，团扇才人踞上游。避席畏闻文字狱，著书却为稻粱谋。田横五百人安在，难道归来尽列侯？

上层社会充斥了一批没有志气也没有骨气的趋炎附势、唯唯诺诺的人，他们既不讲求农桑，对于劳动人民的贫困生活也不关心，只是一味附庸风雅，奔走权门，有时帮忙，有时帮闲。龔自珍在《己亥杂诗》中把在这类人统治下的人民的悲惨命运毫不掩饰地指点出来：

不论盐铁不筹河，独倚东南涕泪多。国赋三升民一斗，屠牛那不胜裁禾！

诗人面对着悲惨的人民生活，深深感觉到自己过着寄生的生活的可耻，因而产生内疚。他看到满载人民的血汗的运粮船，怀着沉重的心情，低徊注视着劳动人民辛辛苦苦栽培出来的太仓粟米，在《己亥杂诗》中写着：

只筹一缆十夫多，细算千艘渡此河。我亦曾糜太仓粟，夜闻邪许泪滂沱！

吃人民的饭，吃得太多了，可是没有替人民做一点事。这位曾经“自矜医国手”的诗人，现在面对封建制度的腐朽溃烂和民生凋

敵，只能開單方，而不能下藥。尤其是當他意識到他自己也和素所痛恨的貴族仕女一樣消耗過太倉粟，這就弄得他不得不“夜聞邪許淚滂沱”了。血汗的榨取，殘酷的剝削，人道主義的自我譴責，共同構成了這首詩的主題的積極性，委婉地揭露了鐘鳴鼎食之家的骯髒本質。

和一般文人的創作不同，龔自珍的犀利的筆鋒指向昏聩无能、驕奢淫佚的達官貴人時，擺脫了“清君側”的思想，不把政治腐敗的原因歸咎於圍繞最高統治者皇帝周圍的官吏，相反的，他認為吏治的敗壞是皇帝自己的過錯。他的《古史鈎沈論一》說，官吏之所以寡廉鮮恥，是皇帝“去人之廉，以快号令，去人之耻，以崇高其身”的結果。而在《京師樂籍說》中指出，京師設置妓院是皇帝牢籠和腐化士流的陰謀詭計，也就是說，士流的腐朽无能正是皇帝的願望，皇帝戕賊的後果。龔自珍這個思想在當時政治權力集中於皇帝一人之手的局面下，是有戰鬥性的。正因這樣，他“側身天地本孤絕”，而“即此難免群公愠”（《十月二十夜大風，不寐，起而書懷》），在混濁的官場中，他不得不退隱了。他的《尊隱》一文，表現了他對於以皇帝為首的腐朽統治絕望以後，期待著“山中之民，有大音聲起”的一個新的局面的出現。

龔自珍沒有看到這個新的局面就死了。誠如他自己在〔金縷曲〕詞中所說：“縱使文章驚海內，紙上蒼生而已。”他的“此生欲問光明殿”（〔桂殿秋〕）的理想不能實現，他深深感覺到四周環境的壓力，因而追求個性解放成了他的詩歌散文中的另一情調。在這方面寫得最動人而出色的，自然是《病梅館記》和《己亥雜詩》中的“九州生氣恃風雷”那一首詩；此外小詞〔好事近〕（“三界最消魂”）也反映了這種情緒。《病梅館記》是一篇十分精采的小品文。作者強烈地譴責那種“斫其正，養其旁條，刪其密，夭其稚

枝，鋤其直，遏其生氣”的舉動，而堅決的“療之，縱之，順之，毀其盆，悉埋于地，解其纒縛”，讓梅樹獲得自由的舒展。這種對於梅樹的描寫，曲折地反映了他對於殘酷統治的憤慨和要求改革的迫切。《己亥雜詩》說：

九州生氣恃風雷，萬馬齊瘖究可哀！我勸天公重抖擻，不拘一格降人材。

要使宇宙生氣勃勃，不是死氣沉沉，必須要“不拘一格降人材”，每個人都意氣風發，自由地參予創造新的局面，若是老靠高壓的統治，弄得“萬馬齊瘖”，沒有什麼好處的。這裡，作者正像《尊隱》一文中所描寫的在“燈燭無光，不聞余言，但聞鼯聲，夜之漫漫，鷗且不鳴”的時候，有“大音聲起”，召喚風雷來打破黑暗無邊的大地的沉寂，使人人獲得光明和自由。

龔自珍要求個性解放是和歸真返朴這個思想有聯系的。病梅其所以病，原因是斲傷了天真；馬應當嘶叫的，寂無嘶聲，不是馬的本性。“萬馬齊瘖”應當要“萬馬齊鳴”，這樣才符合於自然物理的個性。作者的詩詞常常重複着對於童心的歌頌，而追求童心的純潔正是與束縛個性的現實社會對抗的表現。

龔自珍處於中國封建社會日趨沒落、解體的时代。資產階級剛從封建主義的土壤中露出一點嫩芽，不僅軟弱，而且和封建制度存在着千絲萬縷的聯系。作為這個階級的啟蒙思想家的龔自珍，不管他自覺的或是不自覺的，在他的政治思想和文學創作中都表現了對於清王朝腐朽統治的不滿和批評，對於官僚的庸碌而不思振作的厭惡。他熱烈地要求改革，要求擺脫摧殘人性的專制淫威，追求理想。在對清王朝自行改革失望後，他期待山林草澤中成長起一股新生的力量來強迫改革。這種傾向都表現了他的進步，在客觀上有利於資本主義的成長。但是由於他身

上沾染和保留了相当浓厚的封建思想，使得他在前进的路上遇到阻碍时就产生消极的情绪。他在〔咸兰〕词中自比落花说：“莫怪怜他，身世依然是落花。”在《己亥杂诗》中又说：“终是落花心绪好，平生默感玉皇恩。”他像一朵落花辞别故枝一样地离开了京师，然而他不能和封建王朝斩钉截铁地决裂，落后的封建思想拖住了他的后腿。但是，无论如何，他对于自己的政治主张和理想还是坚持的。正如《己亥杂诗》所说：“落红不是无情物，化作春泥更护花”，他坚定地维护着腐败的政治必须改革的信念。他赢得了当时和后代一切变法维新的活动家的爱戴和仰慕。

第三节 小 說

这个时期小说产生的数量并不多。从体裁上看，也不够多样化。而在内容方面，则较少反映当时的社会生活。它们的题材大都限制在前人已经写过的范围里。只有《镜花缘》反映了一些新的东西。

自《红楼梦》在乾隆年间出现后，风行一时，受到广大读者的喜爱，这时便产生了各种不同的续作和仿制品。其中，有托名曹雪芹的《后红楼梦》、秦子忱的《续红楼梦》、小和山樵的《红楼复梦》、海圃主人的《续红楼梦》、临鹤山人的《红楼圆梦》、归锄子的《红楼梦补》、柳塘山樵的《补红楼梦》、花月痴人的《红楼幻梦》等等，将近十部之多。它们所写的内容，像鲁迅《中国小说史略》所说的，“大率承高鹗续书而更补其缺陷，结以‘团圆’”。但它们的成就不高，思想艺术水平全都无法与《红楼梦》相比。

二如亭主人的《绿牡丹》、玉花堂主人的《雷峰塔奇传》、竹溪山人的《粉妆楼全传》、雪樵主人的《双凤奇缘》是这个时期比较

优秀的作品。《綠牡丹》又名《四望亭》，写駱宏勋和花碧蓮的恋爱故事，同时通过他們爱情生活的痛苦和斗争揭露了封建官吏和恶霸的压迫良善人民的罪行，反映一定程度的历史真实。《雷峰塔奇傳》通过白蛇娘子和許仙的恋爱客观上指摘了封建势力的殘忍，有些积极意义。

这个时期最优秀的小說是李汝珍的《鏡花緣》。李汝珍（1763?—1830?），字松石，直隶大兴（今北京市）人。他博学多才，精通音韵学，著有《音鉴》。此外，他对經学考据也钻研过。他任过小官，但并不一味热中功名富貴，晚年生活較貧困，有人說他“耕无負郭田，老大仍饥驅”。他写作《鏡花緣》，經過二十年左右，三易稿始成。全部計劃写二百回，現在流行的《鏡花緣》是一百回本，还有《鏡花后緣》一百回未見傳世，大概是作者沒有来得及写出，就去世了。

《鏡花緣》描写了一个幻想中的海外世界，但这个幻想中的海外世界却又是社会现实的反映。作者的用意在于通过对幻想的海外世界的浪漫主义描写，来暴露、諷刺现实社会中的事物，来寄托他的理想。这也就构成了《鏡花緣》艺术方法上的特点。

《鏡花緣》所諷刺、批判的对象很多，牵涉到社会生活的很多方面。如酸臭和假斯文的腐儒；以粪作飯供应奴僕的盘剝者；只重女色不顾災荒，为了女色而要屠杀請求治理水災的人民群众的皇帝；表面和善，本质凶恶的“两面人”；为了保持自己的木棉生产，不願看到蚕絲业发达，把蚕桑的傳播者驅逐出境，甚至企图加以杀害的极端自私的保守者等等。

有的諷刺和批判是通过生动的形象描写展示出来的，如第二十三回“說酸話酒保咬文，讲迂談腐儒嚼字”，諷刺、批判腐儒的酸臭的描写就很生动。唐敖等三人进酒楼飲酒，碰上一个慢

吞吞地裝斯文的酒保，一面打躬陪笑，一面掉文道：“三位先生光顧者，莫非飲酒乎？抑用菜乎？敢請明以教我！”林之洋嘴里早已發干，正喉急不耐，酒保又說：“請教先生：酒要一壺乎，兩壺乎？菜要一碟乎，兩碟乎？”直急得林之洋拍桌子，揚拳頭……這時，酒樓上一个穿儒服、戴眼鏡的駝背老者因聽見林之洋埋怨酒保以醋當酒，“慌忙住了吟哦，連連搖手”，還講了一通所以搖手的長篇道理，其中用了五十四個“之”字，講前還“將右手食指、中指放在鼻孔上擦了两擦”。而這個長篇道理也只是說明了：醋比酒貴，你嚷嚷是醋，酒保就要算醋的價格，我吃的也是醋，勢必連累我也得加價，我是寧願逃跑也不願加價的。這樣的酒保和駝背老者，作者描寫他們原來都是“淑士國”的“淑士”！

但《鏡花緣》中的暴露、諷刺和批判並不都是通過像這樣動人的描寫表現出來的，很多地方只是用議論來表達。如第十二回“双宰輔暢談俗弊，两书生敬服良箴”，作者批判了不少不合理的封建習俗，但只是通過兩位“宰輔”的大段議論來表達，顯得概念化和枯燥，缺乏藝術力量。

作者在批判不合理的社會現象的時候，也提出了他的理想，最突出的是尊重婦女地位的民主思想。《鏡花緣》描寫唐敖的海外之行，有一個目的是尋訪“名花”。這些“名花”都是有胆有識、有文才、或有武藝的女性。有的女子的才能使男子在她們面前黯然失色，自慚形穉。作者在描寫中歌頌女子考科舉，反對纏足等陋習，也都表現了一種要求男女平等的朴素而朦朧的民主主義思想。他甚至描寫了一個女子當統治者，男子受壓迫的“女兒國”，在這個國家里，女子和男子的社會地位同當時現實生活中的現象完全相反。《鏡花緣》中的這種描寫，在當時就受到一些人的重視，有人詠詩說：“一時粉黛盡含羞，說部誰憐枉汗牛。試

看此书初出处，玉环微笑正回头。”还有人把它和《红楼梦》相提并论。要求尊重妇女，朦朧地提倡妇女要有和男子一样的社会地位，确实是《鏡花緣》思想內容的最突出的精华。

作者在对“君子国”的描写中表现了他的另一种理想。“君子国”也是《鏡花緣》中的膾炙人口的故事。这个国家內相让互謙成風，顾客嫌貨高价賤，卖主却說貨价已貴，要求顾客“就地还錢”，顾客願意出高价而取次貨，卖主却說顾客“取巧”而不願成交，过路人也都說这个顾客“付大价而买丑貨”是“欺人不公”。总之，相让不爭，爭論也是为了相让，和社会现实中的买卖現象完全相反。

君子国的“宰輔”也是謙恭和藹、平易近人。他們譏笑奢侈，反对妇女纏足，痛詆算命合婚等等。作者对这两位“宰輔”推崇备至，誉为“脱尽仕途习气”的理想的官場人物。

“女儿国”和“君子国”都是作者的理想，这种理想有浓厚的“烏托邦”气息，其中有民主思想的因素，但这种“烏托邦”式的理想并未接触到社会中的根本問題，“女儿国”和“君子国”中都保持有封建的君主制度，这里正表现了作者思想局限性的根本之点。

这种局限性使他在批判一些不合理社会現象时不能接触到社会現象的本质或更深处。《鏡花緣》中也有不少封建落后的說教，构成了这部小說的糟粕。

《鏡花緣》在艺术上有很大缺陷。作为一部小說，它沒有着重刻画人物性格，它所描写的一些妇女形象的性格显得浮泛，甚至概念化。就书中的三个主要人物來說，唐敖的个性也不很鮮明，只有林之洋的个性描写还比較生动，很多生活場面也写得不精彩。作者的直接說教太多，特別是充斥了大量的專門知識的議論，因而破坏了艺术的形象性。

第四节 地方剧

这个时期的傳奇、杂剧的创作显得沉寂，作家如李文瀚（1805—1856）、黃燮清（1805—1864）等寥寥可数。李文瀚著有《味尘軒四种曲》，其中《銀汉槎》描写黃河水災，稍具现实意义。黃燮清的作品除《倚晴樓七种曲》以外，另有《玉台秋》和《絳綃記》两种。其中《茂陵絃》和《凌波影》較為成功，但是也不能算出色的作品。和这种情况相反的是，地方剧种在这个时期有了蓬勃的发展。

地方剧种由于产生在民間，又由于它是在全国範圍內不同地区生长起来的，因此它就必然是多种多样，各自富有独特的程式、風格和表現內容，而同时又互相影响、吸收和融合，故此在許多方面有一致或相通的地方。最足以說明这种現象的是唱念声腔。經過悠长时期的消融阶段，地方剧种中形成了最主要的四种声腔：弋阳、徽調、二簧、秦腔。这四种声腔成为足以概括全国地方剧种的主要系統是在清代初期。到了乾隆末年間，徽調傳入当时的都城北京，它一方面继承了弋阳腔的优良傳統，另一方面又汲取了楚調（即一般所謂汉調或二簧的前身）的精华韵味，贏得广大群众的喜爱。在这个基础之上，又由于当时北京是政治和文化中心的关系，各地剧种之富有代表性的班社大都集中在一起，因而便再度发生互相韻頤以至于互相融合的現象，于是在嘉庆間通过激烈的竞争，形成“徽”“西”两部对峙的另一新的局面。所謂“西部”就是有着悠久历史的秦腔。这样一个代表南方声腔的剧种和一个代表北方声腔的剧种由对立終于統一成为一个新的混合体，在道光間便出現了以西皮和二簧为基調的，

現在一般叫做“京戏”的剧种了。

就这一个发展阶段来观察剧本内容，也足以说明一些问题。在前一时期，地方剧种的剧目大部分是土生土长的生活短剧如《打面缸》之类，一部分是吸取传奇、杂剧的精华而加以扩展的《打樱桃》之类，已如上章所述。但是在这一时期，除了保存其旧的傳統依然增加新的生活短剧的节目之外，又开辟了一个新的創作途徑，那就是历史傳說剧的大量产生。无可否认，这当然是从过去的章回小說和讲唱文艺中获得营养的，但是也必须承认这也曾受到当时內廷“雅部”串习长篇历史傳說剧的許多影响。举例来说，京剧叙述楊家将战争故事的《昭代簫韶》就是直接从同名的昆弋剧本改編过来的。这样，衍《封神演义》的《攻潼关》等剧，衍《东周列国志》的《燒綿山》等剧，衍《三国志演义》的《群英会》等剧，衍《隋唐演义》的《当錫卖馬》等剧，衍《水滸傳》的《大名府》等剧便大量产生出来。其中并且兼有从元明傳奇、杂剧改編的，如《丁甲山》之类；又有从昆弋等地方剧种移植过来的，如《五人义》之类。这样，許多优秀的作品就出現了，像是描写藺相如和廉頗团結御侮的《完璧归赵》，叙述吳蜀联合破曹的《群英会》，刻画包拯正直性格的《铡美案》，敷演梁山英雄与地主武装斗争战略的《祝家庄》，概括漁民抗税起义原因的《庆頂珠》，以及揭露統治階級骯髒无耻面目的《四进士》，都能反映现实，教育群众。这一类剧本的作者大部分是演員，因而沒能留下名字。一直等到道光二十年(1840)鴉片战争那年，才有以“观剧道人”为笔名的一位文人根据《聊斋志異》里的《罗刹海市》故事写出了第一部京剧剧本《极乐世界》，从此以后，京剧的剧本創作情况随同社会的需要和杰出演員的成长就益加繁荣，逐漸出現一个嶄新的局面。

第九章 民歌和讲唱文学

第一节 民 歌

清代在鴉片战争时期以前的民歌无论是思想内容或艺术手法都没有超越明代民歌达到的水平。由于当时民歌收集者们^①的认识以及方法和条件的限制，保存下来的作品大部分是城市居民的创作，严格地讲，属于当时流行的时调小曲的范畴。它主要是用来在酒筵间歌唱，内容的消极因素很多，不能够反映出广阔的生活面貌，也不能够比较集中地揭露封建社会的现实。

和明代民歌相似的是，现存清代民歌仍旧是描写男女之情的作品占据主要的地位。在这类民歌中，有一部分是反映男女在私自结合情况下的种种思想感情的。值得注意的现象是，这些作品都很少描写愉快的晤面；纵使描写的内容属于这个方面，其中也透露着无限珍惜会合艰难的愁思。像《喜只喜的》便是一个具体的例子：

喜只喜的今宵夜，怕只怕的明日离别。离别后，相逢不知那一夜！听了听，鼓打三更交半夜，月照纱窗影儿西斜，恨不能双手托着

^① 如乾隆间龔自德和王廷紹編輯的《霓裳續譜》和嘉庆、道光間華廣生編輯的《白雪遺音》。

天边月。怨老天，为何閏月不閏夜？

这里在欢聚中所挂虑的是离别，竟把希望寄托在极不现实的遏制时光飞逝的幻想，从而又向老天提出为什么不閏夜的抗議。應該指出，这并不单纯是作者設思奇巧的問題，而是通过較为細致而真挚的心理描写，曲折地唱出在那样的封建礼教的社会制度压迫下的妇女的不幸遭遇。因此，这就表现出情歌大都描写离愁别恨的凄苦情調的主要原因。类似这样的作品很多，还有《熨斗儿熨不开的眉儿皱》和《独自一个房中悶》等。这些作品里也有描写妇女的坚强态度和无畏精神的，如有一首四川民歌：

脚踏板凳手爬墙，两眼睜睜望情郎。昨日为郎挨了打，虽然挨打
不丢郎！

这些描写偷情的作品是有一定的社会意义的，因为偷情往往与封建婚姻制度的不合理分不开，正是由于社会的、經濟的原因，有不少彼此間发生了爱情的男女不能成为夫妻，他（她）們就用偷情的方式来反抗，这种反抗的方式虽然是个人的，乃至是不自觉的，但是具有社会意义。

應該指出，在清代民歌特别是俗曲中描写女子想念男子的作品，有不少是流行在妓院中的庸俗、肉麻的濫調，这是堕落的荒淫生活的反映。但是其中也有些写出了妓女的悲惨生活，如《穷妓》和《相思害得我活受罪》就是这样的作品。尽管它們并不是真正同情妓女的悲惨命运的人們写的，然而在客观上反映了那些可怜的妇女在饥寒交迫下出卖肉体的惨状。

在那些描写偷情的作品之外，民歌也不是完全没有触及到較为广泛的社会面，不过由于封建統治階級的严厉禁止以及封建文人在记录 and 保存上有所顾忌或眼光窄狭而兴趣低級，流傳

下来的揭露黑暗、反抗压迫和歌頌斗争的作品就不多了。在較少的这类作品里，大多数是暴露封建家庭制度罪恶的篇章。矛头所指，首先便是婚姻制度。像《新調思春》的描写“老女不嫁”的憤懣心情就很生动深刻。《二八佳人巧梳妆》揭露了嫁“小女婿”的不合理婚姻給妇女带来的痛苦。《王家女、李家郎》則反映了由婚姻制度不合理带来的家庭关系中婆媳不和的現象。

从这一类的民歌里可以看出一个共同的傾向，那就是对于封建婚姻制度表示切齿的痛恨和憎惡。及婚而不遣嫁，便連月下老人都咒詛在內；对象不合理想，便恨不得采取最不得已的解决方式；婆媳关系恶劣，为了保护自己便提出直截了当的离婚办法。虽然这些想法在现实生活中很少有实现的可能，然而全都具有批判作用。

除了抨击封建婚姻制度之外，也有許多民歌暴露了在封建社会中普遍存在而始終无法解决的一些家庭問題。如《小白菜》所暴露的前生子和继母娘的矛盾，写得和汉代乐府詩《孤儿行》很有異曲同工的地方：

小白菜，叶叶黄。三岁的小孩沒了娘。跟着爹爹还好过，就怕爹爹娶后娘。娶个后娘三年整，添个弟弟比我强。弟弟吃面我喝湯，有心不喝餓的荒，端起碗来泪汪汪！想亲娘，亲娘想我一陣風，我想亲娘在梦中。河里开花河里落，我想亲娘誰知道。弟弟南学把书念，我在荒野去放猪；弟弟花錢如流水，我花一文万不能。白天听見蝈蝈叫，黑夜听着山水流；有心跟着山水去，又怕山水不回头。

在清代民歌中，内容超越暴露封建家庭制度的范围，涉及广大社会现实，特别是抨击竭尽心力维护本身利益的封建統治阶级的作品尽管保存下来的不多，还是偶尔可以找到的。

較多的这样的作品大都是采取对比的手法来暴露社会上不

公平和不合理的現象。例如《春夏秋冬四季天》就以富貴人和貧窮人在春夏秋冬四季的不同遭遇，來暴露“苦樂不均”的不合理的社會現實。

另一首民歌《老天爺你年紀大》更以憤怒的呼聲，對於是非顛倒、善惡不分的社會進行了大膽的抨擊，頗有“時日曷喪”的英雄氣概：

老天爺你年紀大，耳又聾來眼又花。你看不見人，聽不見話。殺人放火的享著榮華，吃素看經的活活餓殺。老天爺，你不會做天，你塌了吧！老天爺，你不會做天，你塌了吧！

還有一首《天上星多月不明》^①則清楚地說明了人民大眾不能夠享受和平幸福的生活是由於封建統治階級的存在：

天上星多月不明，地下坑多路不平，河中魚多攬濁水，世上官多不太平。

除此之外，在民間極為流傳的傳說故事，如梁山伯和祝英台的化蝶，孟姜女的尋夫，董永的遇仙和白蛇熱戀許宣等，民歌也時有歌頌，但是由於短章不很適於敘事，因而凡有觸及，都顯得局促，沒有較好的成績表現。這個缺陷在講唱文學里得到充分的補救。

這一時期的民歌中的較為優秀的作品所表現出來的藝術特色，正和其他時代的民歌相同，首先是朴素自然、爽暢明朗的風格。不事雕琢，而清新挺拔。像《老天爺你年紀大》就是一個具體的例子。這當然是由於它所抒發的是群眾的思想感情的緣故。它的另一個藝術特色是洋溢著浪漫主義的氣氛。描繪與

① 明馮夢龍輯《山歌》卷四的《多》：“天上星多月弗明，池里魚多水弗清，朝里官多亂子法，阿姐郎多亂子心。”和這首民歌有些相近。

抒情交織在一起，有着濃厚的生活氣息，也有着濃厚的幻想成分。像《喜只喜的》便具有這種特色。很清楚，這是由於人民群眾熱愛生活，憧憬着自由幸福，蘊藏着美好願望和樂觀主義精神的緣故。它的又一個特色是表現方法的多样化。民歌從來不為固定的格式所拘束，形式自由活潑，服從內容的要求，因此互不雷同，各呈異采。像《小白菜》的興體虽然是古老的民歌創作手法，然而在這裡恰好用“叶叶黃”來象征孤兒的憔悴形象，信手拈來，皆成妙諦。至於運用大量的比喻來烘托主題如《天上星多月不明》，用適當的雙關來表達深意如《妹相思》^①，用白描的手法以勾勒鮮明的內容如《腳踏板凳手爬牆》，則是最通見的。它還有一個特色是使用質樸真摯的語言，健康而純潔，極少矯揉造作。這幾乎是在所有的民歌作品里都存在着的。如果不是這樣，那就或是文人的擬作，或是文人的加工，決非人民大眾的口頭創作了。

當然，也不應該否認民歌無論在思想和藝術上仍舊存在着許多缺陷，特別是這個時期的作品大部分是城市中的產物，因而就不可能不摻雜着落后庸俗的封建、迷信和色情的成分，又由於輾轉傳播，也不可能沒有彼此沿襲的情況出現。

第二节 讲唱文学

讲唱文学的历史是十分悠久的，而且在不同的时代里，它都给诗歌、散文、戏曲和小说提供了有关内容、形式、题材、语言和表现手法等方面的营养。在这个时期，讲唱文学无论是在农村

① 《妹相思》：“妹相思，妹有真心弟也知。蜘蛛结网三江口，水推不断是真丝！”

还是城市，依然十分活跃，是群众喜爱的文艺形式。由于它和群众的联系极其紧密，在全国各地都以不同的表现方式流传，所以显示出至为强烈的地方色彩。又由于它继承了长期的优秀传统并从而多所发展变化，所以表现出至为复杂的繁多品种。这是这个时期讲唱文学的两个特点。

这个时期讲唱文学的特点造成分析和说明上的困难，资料丰富而理董不易，头绪纷乱则爬梳困难，这里只能概括地说明一下总的情况。

从形式上来看，讲唱文学可以大别为三类：一类是单纯韵文，只唱不说，如竹板书和快书。一类完全用散文，只说不唱，如评书。一类是韵文和散文相间使用，有说有唱，如大鼓词、牌子曲、弹词和宝卷。根据历史发展脉络来谈，韵散相兼体是主流，这可以向上推到唐五代间的变文、两宋的话本和金元二代的诸宫调。单纯散体和单纯韵体是从韵散相兼体派生出去的，这大概在明代表现得最为清楚，到了清代便都繁荣滋长，蔚为大国。当然，这也不妨碍三者之间互有汲引和穿换，如单纯韵体偶尔夹用一些散体表白之类的情况。韵散相兼体也大体可以分做两种：一种的韵文以较为整齐的字数组组织而成，像宝卷的十字句法和弹词的七字句法。当然，这也不妨碍它在句法上加以变化，有时可以适当地增添衬字，也不拒绝吸收外面的营养，像宝卷里就能掺杂小曲，弹词也常常摘用词调。这一种应该说是保存韵散相兼体的原始形式。另一种的韵文部分则比较复杂，不但句法参差，长短不齐，而且根据音乐所表现的感情配合作品的内容，把隻曲排列成组曲，很像元明间杂剧和传奇的联套。这是韵散相兼体的变格，是承袭了金元间诸宫调的规范，它所用的曲牌主要是明清两代的民歌和小曲。牌子曲和鼓子曲便属于这一种。至于其他

两类，单纯散体比较简单：其语言较为接近书面语言或使用通行文言的叫做“墨刻”，评书《三国演义》属于这一类。其语言基本上是生活语言的艺术加工的叫做“蔓儿活”，评书《三侠五义》属于这一类。单纯韵体一般都是整齐的字句，和宝卷弹词的句法相差不远。也有一些受到韵散相兼体中组曲影响的，如快书中的联珠快书便是用春云板、流水板和联珠调依序组成，不过这样的形式终究还是少数。从讲唱文学流传的地域来分：评书在全国范围内普遍通行，以北方官话讲说的《东汉》、《隋唐》是到处都受欢迎的，用扬州方言讲说的《三国》、《水浒》也有其独具的特色。鼓词、牌子曲、竹板书和快书流行于北方，鼓词的地域色彩特别浓厚，如乐亭大鼓、西河大鼓、奉天大鼓之间的区别很大，在道地的农村产物怯大鼓和城市文人编演的子弟书经过消融阶段而形成的京韵大鼓是北方鼓词的代表。牌子曲是北京专有的讲唱文学形式。快书在山东以讲唱武松故事得到“武老二”的称号。墜子在河南是从莺歌柳和道情的合流而产生的。竹琴和相书都是四川人民的创作。弹词和宝卷在南方比较通行，主要流传在苏州、杭州和上海等属于吴语方言区的地方。这些情况说明，在全国各地，讲唱文学以其不同的形式出现，有它的普遍性，也有它的特殊性，大大地丰富了不同阶层和不同地域的人民群众的文艺生活。

从内容上来看，绝大部分都是广大人民群众所喜闻乐见的长篇故事。较早一些的作品多是历史传说故事，三国和梁山的英雄事迹是永久传唱不息、百听不厌的，而且通过世代代民间艺人的加工和铺衍，使它增加了不少的生活气息和时代意义。像评书《水浒传》和快书《武老二》就都远较原著的情节细致、人物形象突出。《武老二》的“武松大闹石家庄”和“武松大闹东岳

庙”叙述武松扶危济困、除暴安良的故事大部分出自艺人的創造，为原著所无，体现了人民对統治者的反抗情緒，通过贊揚好人好事，表达了热爱生活、向往光明的熾热願望。《三国志演义》評书的“關澤下书”和“赵云截江”則不只是充溢着生活气息，而且注入了人民所具有的机智和勇敢的特质。在对于文学名著进行加工的作品之外，又有两种带着相当濃厚的傳奇性历史故事的出現，一种是《呼家将》、《薛家将》和《楊家将》之类的金戈铁馬故事，这些故事内容虽然穿插着善恶忠奸的矛盾和斗争，但是主要的傾向是反抗侵略、宣揚民族思想和爱国主义精神，像《楊家将》里的四代英雄，《呼家将》里的三代好汉，其勇往直前、不畏强敌、不怕牺牲的高貴品质，对于人民群众是起着鼓舞和教育作用的。另一种是《包公案》和《海公案》之类的公案故事，故事大多是凿空結構，缺乏历史根据，然而这些故事又都是人民群众的經驗和智慧の积累，把它們集中在某些清廉正直的人物身上，向罪恶和黑暗投出了鋒利的匕首。除了历史故事之外，还有大量的以民間傳説为題材的作品流行，像梁山伯与祝英台、白蛇、董永和孟姜女的故事几乎所有的讲唱文学里都有，如《金蝴蝶傳》彈詞、《雷峰古迹》宝卷、《大孝記》評讲、《哭城》子弟书等作品的作者們都热情地歌頌了純洁真摯的爱情，无情地鞭笞了恶毒污浊的社会。来源于《聊斋志異》里的生活气息濃厚、反映社会問題的故事，如評书的《梦狼》，牌子曲的《胭脂》，更是深入人心，流通普傳。牌子曲的特点极其适于反映现实生活，特别是城市生活的不同面貌。像《婆媳頂嘴》暴露封建家族制度的黑暗，《大錢訴功》揭发当时清王朝的經濟政策的敗坏，《穷大奶奶逛万寿寺》訴說穷苦市民的慘境，《庄家忙》歌頌乡村农家的勤劳，都很痛快淋漓。

彈詞的衍變情況是很突出的，它在宋元明三代的平話、詩話和詞話的基礎上繁榮滋長，到了嘉慶時期竟達到十分茂盛的階段，如傳唱迄今的《白蛇傳》、《玉蜻蜓》和《三笑》等名著就是這個時期的著名藝人陳士奇和俞秀山編寫的。又由於它有說有唱，敘事又兼代言，尤其以描敘生活細節見稱，所以特別受到婦女的歡迎，於是漸漸就出現了婦女作家，像陶貞懷的《天雨花》、丘心如的《筆生花》和程蕙英的《鳳雙飛》都能夠以婦女的身分對於所遭受的壓迫和束縛提出控訴，表達出傾慕於自由解放的強烈願望。在婦女作家中時期較早而成就極大的是陳端生（1751—1796），她的《再生緣》開筆於十八歲，到三十四歲時寫成第十七卷，未終篇。僅就這個未完稿看來，作者通過孟麗君的遭際，在長達六十萬言的篇幅中，傾吐出叛逆女性對於社會制度的強有力的控訴，充溢着樂觀主義精神和浪漫主義情調，為彈詞創作增加了光彩。這一時期的寶卷的內容也較明代大有發展，它逐漸脫離了專門闡揚迷信說教的範疇，而轉向有意識地接觸社會現實，像《寶娥寶卷》、《珍珠塔寶卷》和《蝴蝶杯寶卷》，雖然題材是移植過來的，但是它的變化很顯著，對於群眾的影響也大。

應該指出，不同形式的講唱文學在內容方面是有缺點的，這主要是大都包含着宣揚封建道德、迷信思想和色情猥褻的成分。

講唱文學篇幅巨大，描敘細膩，語言生動活潑，這是它在藝術上的最明顯的特色。然而也就由於篇幅巨大而不免流於松散，描敘細膩而不免流於瑣碎，文字也有粗糙和加工不夠的偏向。因此，講唱文學便漸漸地由整本大套變為選擇其中精采的片段進行表演，跟着也便有人創作短篇作品，甚至於有人專門寫講唱文學中的序曲，如彈詞的開篇、牌子曲的脆岔。這對於後來曲藝的創作起了很大影響。



統一書號：10019·1666

定 价： 5.05 元